Prosper Mérimée

studii asupra artelor din evul mediu

Editura Meridiane

Studii
asupra artelor
din evul mediu

Biblioteca de artă
Biografii. Memorii. Eseuri

Toate drepturile
asupra prezentei ediții în limba română
sînt rezervate Editurii Meridiane

Prosper Mérimée

studii asupra artelor din evul mediu

Traducere de
SERGIU SĂLĂGEAN
Prefață de
MARIUS TĂTARU

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1980

Pe copertă:

Pagină de manuscris,
Muzeul Condé, Chantilly

PREFAȚĂ

Se întîmplă uneori ca cititorul, chiar și cel avizat și puternic încercat de patima lecturii, să se lase înșelat, căzînd sub imperiul prejudecății, atunci cînd întîmplarea îl pune în fața unor întîlniri neașteptate între granițele unor domenii pe care truda minții sale considerase a le fi parcurs cu suficientă insistență. Într-o situație similară e de presupus că s-ar putea afla și prezentul volum de studii datorate lui Prosper Mérimée, autor pentru care eticheta de „bine cunoscut" consemnează dealtfel, între anumite limite, un veritabil truism. Într-adevăr, dacă arta literară a scriitorului și mai ales a nuvelistului Mérimée a dat naștere, indiscutabil, uneia dintre cele mai apreciate și mai răspîndite opere ale marii generații franceze din deceniile de mijloc ale secolului trecut, memoria selectivă a posterității a așternut aproape complet tăcerea uitării asupra operei științifice a acestuia, ca și cum o procustiană încercare de nivelare a impresiei generale asupra acestui scriitor ar fi dorit să nu se mai împiedice de un aspect de creație pe nedrept considerat ca accidental. Cum nu este, evident, cazul să avansăm aici o tentativă de teoretizare a acestei vaste și exhaustiv cercetate opere literare, ne rămîne totuși să luăm în discuție modul în care urmează a se preciza atitudinea cititorului în fața unei culegeri de studii de artă, de arheologie și chiar de istorie culturală a autorului lui Mateo Falcone. *Căci este*

oare vorba aici despre un exercițiu pentru mîna stîngă, pe care inteligentul și eruditul scriitor l-a întreprins căzînd — vom vedea din ce cauză — sub seducția acelei mode a „exotismului în timp" pe care Gauthier îl opunea, conform afirmației fraților Goncourt, „exotismului în spațiu"? Asupra acestui capitol al vieții și activității lui Prosper Mérimée am dori să insistăm în cele ce urmează, cu atît mai mult cu cît — e cazul s-o spunem de la bun început — munca științifică și seriozitatea cercetărilor sale aplicate, profunzimea și uneori modernitatea surprinzătoare a gîndirii sale speculative îl îndepărtează pe autorul acestui volum de orice suspiciuni ce ar viza amatorismul. Dealtfel, Mérimée nu a acceptat să joace rolul amatorului în nici o împrejurare și în nici un domeniu al activității sale. Fără a fi străin de un anume elitarism cultural ce bîntuia epidemic epoca, Mérimée nu este totuși dator comportamentului dandy-*ist cultivat de compatrioții și contemporanii săi, Baudelaire și Barbey d'Aurevilly. Temperament cu o structură echilibrată, dispunînd de o ridicată capacitate de disciplinare și sedimentare a pasiunilor, Mérimée dă dovadă totodată de o conștiinciozitate și o meticulozitate remarcabile, al căror efect poate fi constatat atît în rodul cercetării sale de istoric de artă, cît și în claritatea clasică, de o puritate cristalină, a stilului său literar.*

Este tentant, atunci cînd opera lui Mérimée devine suportul unei discuții teoretice, a se relua problema ce revine adesea în comentariile exegeților acestuia (André Billy, Pierre Trahard, Pierre Josserand, Maurice Parturier ș.a.) privitor la aderența afectivă și stilistică a acestei opere la formele de existență ale clasicismului sau romantismului. Nu vom insista mai mult decît este necesar asupra acestui subiect, revenind doar asupra lui ori de cîte ori claritatea demonstrației noastre o va cere. Am avut prilejul să numim mai sus o serie de trăsături ale personajului Mérimée care constituie un punct de reper indubitabil al condiției unui artist redevabil unei structuri clasice;

mai mult chiar, o analiză a stilului său literar sobru şi concis poate aduce un plus de argumente unei asemenea catalogări. În ceea ce priveşte resortul romantic al operei lui Mérimée lucrurile devin însă mult mai complicate. Dacă, în cazul literaturii, trăsăturile cele mai tipice ale acestei din urmă orientări au fost considerate a fi alegerea subiectelor şi grija pentru respectarea culorii locale a naraţiunii — aspecte, dealtfel, destul de puţin definitorii — în cazul studiilor sale medievistice aceste caracteristici nu ne sînt, după cum vom vedea, de prea mare ajutor. Cu mici excepţii, legăturile de orice fel ale lui Mérimée cu romantismul, cu postromantismul şi cu prozeliţii acestora sînt dintre cele mai puţin încurajatoare. El consideră Les fleurs du mal *a lui Baudelaire „o carte foarte mediocră", în care „există cîteva scînteieri de poezie, aşa cum le putem întîlni la un biet băietan ce nu cunoaşte viaţa şi care e întristat din cauză că l-a trădat o fetişcană", iar reprezentarea unei opere de Wagner* (Tannhäuser) *la Opera din Paris, în 1861, i se pare atît de scandaloasă încît îi va scrie prietenei sale Jenny Daquin: „Am impresia că aş putea scrie mîine ceva asemănător, inspirat de pisica mea mergînd pe claviatura unui pian". Corespunzător unui asemenea mod de a vedea, Mérimée respinge chiar şi opera unui Michelangelo, pentru a nu mai vorbi de Goya sau de contemporanul său Carpeaux, aşa cum, dintr-o pornire contradictorie, îl va respinge atît pe seraficul Rafael, cît şi pe blîndul Corot. Dealtfel, aşa cum Mérimée îi va ocoli în mod declarat pe romantici sau pe cei ce gravitează pe orbita lor, nici aceştia nu-l vor putea accepta. La fel ca şi fraţii Goncourt, Mérimée se afla în graţiile împăratului şi printre invitaţii preferaţi ai seratelor prinţesei Mathilde, lucru care, evident, nu putea conveni unor temperamente contestatare ca Gauthier, Nerval, Vallès sau Hugo. Simptomatică, în acest sens, se arată a fi şi scurta prietenie cu mai vîrstnicul — cu 20 de ani — Stendhal. După ce călătoriseră de cî-*
7 *teva ori împreună — cea mai însemnată fiind o*

călătorie în Italia — relațiile celor doi slăbesc rapid în intensitate, aparent din cauza unui plagiat de care Stendhal se făcuse vinovat în fața mai tînărului său confrate, dar de fapt separarea celor doi oglindește o incompatibilitate fundamentală, de natură psiho-intelectuală, ce-l proiectează pe Mérimée din nou pe făgașul unei evoluții personale începute și continuate cu tipica-i perseverență. Referindu-se la relația Henri Beyle (Stendhal) — Mérimée, Blaze de Bury scria: „Sceptici amîndoi, erau totuși diferiți. Beyle poseda unul dintre acele scepticisme de idealist, capabile de a se irita în toate nuanțele și strălucirile prismei curcubeului, în timp ce Mérimée era de un scepticism gri, scepticismul rece, imperturbabil al criticului."

Faptul că Mérimée s-a ocupat atît de intens, de profund și de competent de monumentele străvechi ale Franței se datorează, fără discuție, în primul rînd poziției sale oficiale de inspector al monumentelor istorice. Dincolo de evidența achitării cu conștiinciozitate de sarcinile unei munci de funcționar de stat, Mérimée demonstrează însă o preferință subiectivă, urmărită cu perseverență, pentru arta și mai ales arhitectura medievală. Or, tocmai în dezvoltarea întregului său repertoriu de teorii referitoare la problematica artei medievale franceze nu putem să nu descifrăm influențele mișcării romantice. O precizare se impune însă: nu este vorba despre structurarea și redactarea unei teorii romantice merimeene în legătură cu acest subiect, ideea unei asemenea teorii fiind inoperantă în sine și departe de spiritul presupusului autor; în schimb, sugestia romantică îl pătrunde adesea inexplicit, ca o atmosferă a cărei compoziție fertilizează dezvoltarea unui anume subiect, independent de voința celui ce-l mînuiește. Astfel văzută, pasiunea medievistă a lui Mérimée nu apare ca o emanație a unui temperament romantic, ci ca o contaminare de esență pozitivă exercitată de o puternică mișcare națională asupra unei inteligențe capabile, la un moment dat, să prelucreze rezultatul acestei

contaminări, fără a-şi pierde ea însăşi specificul. Alt fel spus, Mérimée preia şi de data aceasta o „temă" romantică, transformînd-o în „temă ştiinţifică" şi finisînd-o în spiritul disciplinei sale intime, de coloratură clasică. Vom preciza, în plus, că interesul său faţă de arhitectura medievală bisericească nu a avut nimic comun cu speculaţiile de natură mistic-paseistă, întîlnite la atîţia romantici francezi, germani sau englezi. Crescut în spiritul unei educaţii burgheze de factură voltairiană, Mérimée este quasi-indiferent faţă de religie, fiind chiar refractar atît faţă de dogmă, cît şi faţă de sensibilitatea religioasă; în plus, aşa cum el însuşi explică în corespondenţa sa cu doamna de Rochejaquelein, clerul (şi mai ales cel catolic) i se pare a afişa cu ipocrizie o existenţă austeră incompatibilă cu realitatea modului său de viaţă.

În cele ce urmează vom căuta să schiţăm condiţiile în care s-a format pasiunea lui Mérimée pentru arta medievală, drumul urmat de evoluţia acestei pasiuni, precum şi activitatea scriitorului în domeniul studierii monumentelor medievale franceze, activitate ce a culminat cu redactarea studiilor ce formează conţinutul prezentului volum.

Epoca Restauraţiei marchează în Franţa naşterea unui interes din ce în ce mai ridicat faţă de vechile monumente de artă ale ţării. Procesul în cauză nu se datorează, cum lesne se poate bănui, interesului subit al Bourbonilor pentru acest capitol de cultură naţională ci în primul rînd şcolii romantice, care prin cultivarea modei goticului (ce includea, de fapt, cam tot ce ţinea de evul mediu) a deschis multiple căi de acces preocupărilor faţă de această problemă. Deja în prima parte a veacului trecut contele Alexandre de Laborde, arheolog galant, dar plin de nobile intenţii, încredinţa tiparului o frumoasă relatare intitulată Les monuments de la France, *dar opera ce va înrîuri considerabil avîntul arheologiei medie-*
9 *vale din epoca orleanistă va fi lucrarea de mari*

proporții Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France, *a cărei publicare începe în 1820 sub îngrijirea lui Charles Nodier, a baronului Isidore Taylor și a lui Alphonse de Cailleux, ultimul volum al acestei monumentale opere urmînd să apară abia în 1878. Nostalgia timpurilor imemoriale, „exotismul în timp" definit de Gauthier justificau dorința naivă a exaltatului Petrus Borel, ce-și spunea „Lycantropul", nevisînd altceva decît „un sumbru castel carolingian", reveria lui Alfred Le Poittevin, bunul prieten al lui Flaubert, care „abandonat unui sfînt extaz", rătăcea „uitînd prezentul" care îl „zdrobea", refugiindu-se în „mijlocul unor timpuri revolute". În tovărășia prietenilor uniți în atelierul parizian al pictorului Jehan du Seigneur, poetul Philothée O'Neddy visa să răpească o frumoasă castelană, demnă de a fi purtată spre „mările Orientului", pentru ca apoi să se abandoneze, absorbit, recitării extaticilor alexandrini:* Il y avait dans l'air comme une odeur magique / De moyen âge — arôme ardent et névralgique / Qui se collait à l'âme, imprégnait le cerveau, / Et faisait serpenter des frissons sur la peau (*Plutea în aer un fel de magic iz / De mediu ev — ardentă și nevralgică aromă, / Ce se lipea de suflet, creierul umplîndu-l / Și reci fiori sub piele șerpuiau.*). *Cîteva decenii mai tîrziu, în ale sale* Documente literare, *Zola avea să noteze cu detașarea și ironia celui ce nu trăise acea „epocă eroică": „Toți scriitorii școlii [romantice] sînt caracterizați prin această aversiune față de epoca actuală, toți protestează, dar neputînd schimba nimic din înfățișarea lucrurilor evadează în istoria veacurilor moarte sau în călătorii pe meleaguri îndepărtate. Au nevoie de sminteala legendei, de petardele culorii locale, de Orientul imobil în promiscuitatea sa, pe care le opun toate, cu admirația unor copii în fața unor vechi miniaturi, eforturilor atît de mari, cuceririlor prodigioase ale secolului nostru științific."*

În mijlocul acestei atmosfere ce ar putea fi conturată prin încă nenumărate exemple, Mérimée era, desigur, străin de asemenea excese, ba

chiar departe de orice act de aderență la extravaganțele unor atari puncte de vedere. Totuși, ecourile acestui gen de „neurastenie medievistică" nu puteau să-i rămînă străine. În plus, frămîntata istorie franceză a epocii ce succedase Revoluției adusese reale și, uneori, ireparabile prejudicii monumentelor de artă, atît prin exagerările isteriei antimonarhice și anticlericale, cît și prin pragmatismul absurd al unor administrații comunale și municipale ce umpluseră țara de ruine și demolări, de clădiri multiseculare transformate în numele unor rațiuni practice ce nu se justificau decît prin ignoranța celor ce purtau răspunderea deciziilor. Protestele în fața unei asemenea situații nu lipsesc; la 1 martie 1831, de exemplu, „Revue des Deux Mondes" cuprindea două vehemente luări de poziție, una prin persoana lui Victor Hugo, semnatarul unui articol intitulat Război demolatorilor, iar cealaltă scrisă de liberalul conte Charles de Montalembert. Monarhii Restaurației nu s-au lăsat impresionați de agravarea acestor circumstanțe, astfel încît abia după înscăunarea lui Louis-Philippe situația a început să se amelioreze, și de data aceasta însă nu datorită regelui, ci grație inițiativei eruditului politician François Guizot, ce a ocupat între 1832—1837 funcția de ministru al instrucțiunii publice.

Începuturile unei organizări a cercetării vechilor relicve ale artei franceze încep să se arate în această epocă, în primul rînd datorită influentului arheolog Arcisse de Caumont, o adevărată autoritate a epocii, ce are meritul de a fi fondat atît un fel de Ligă a anticarilor din mai multe departamente ale Franței (1832), cît mai ales „Societatea franceză de arheologie" (1834). Tot în această perioadă se petrec, de fapt, și evenimentele ce vor determina debutul noii cariere a lui Mérimée, cea de arheolog și istoric de artă, preocupări cărora li se va dedica cu aceeași seriozitate ca și celor literare. În jurul anului 1830 Mérimée vine din ce în ce mai des în contact cu Ludovic Vitet, mai vîrstnic doar cu un an decît el, publicist, literat, prieten deopotrivă cu Sainte-

Beuve şi discipol fervent al lui Jouffroy. Acest Vitet, ale cărui porniri romantice deveniseră din ce în ce mai moderate, o dată cu trecerea timpului, era cel ce în 1830 va fi numit inspector general al monumentelor Franţei şi care susţinut, pe rînd, de puternici politicieni de talia unui Casimir Perier sau a lui Thiers va ajunge, în 1834, într-o importantă funcţie de demnitar de stat. În acest moment Thiers va prefera să predea „Serviciul monumentelor istorice şi al antichităţilor naţionale" lui Prosper Mérimée, atît datorită, probabil, recomandărilor lui Vitet, cît mai ales ca o recunoaştere a seriozităţii formaţiei sale multilaterale şi chiar a cercetărilor sale anterioare în legătură cu evul mediu şi cu epoca Renaşterii. Aşezat în noua sa funcţie, Mérimée va iniţia o asiduă şi extrem de dificilă muncă de pionierat în vederea organizării, conservării şi cercetării unui patrimoniu artistic imens şi, practic necunoscut, iar în paralel cu această activitate ale cărei dimensiuni pot fi astăzi cu greu apreciate va iniţia o uimitor de eficientă şi de rapidă muncă de informare personală în domeniul arheologiei şi artei medievale. În lipsa unor surse de documentare mai complexe, într-o epocă în care respectivele ştiinţe se aflau în stadiu embrionar, Mérimée se va folosi de orice referiri în domeniu ce-i erau accesibile şi mai ales de lucrările lui Arcisse de Caumont (mai ales Eseu asupra arhitecturii din evul mediu, în special în Normandia). *Evoluţia lui Mérimée este atît de rapidă şi de eficace încît doar la trei ani după numirea sa în noua funcţie, îl depăşise efectiv pe Caumont în unele privinţe, astfel încît în 1837 îşi permitea deja să-i scrie ministrului său: „Domnul de Caumont e un anticar instruit. Cred că este primul în Franţa care a stabilit reguli critice în aprecierea vîrstei monumentelor. Cu excepţia unei terminologii, a cărei invenţie îi aparţine în totalitate, cartea sa* (Curs de antichităţi monumentale) *nu este pe undeva, decît traducerea unei lucrări engleze,* «Britton's Introduction to the Beauties of Countries»".

Începînd din anul 1834 Mérimée va întreprinde numeroase turnee de inspecție în întreaga țară, plecînd uneori pentru cîteva luni, însoțindu-și cercetările întotdeauna prin rapoarte, admirabile prin conciziunea și claritatea lor. Pentru a aprecia la reala ei valoare această activitate de inspectare a provinciei franceze (între 1834—1852 el va întreprinde nu mai puțin de 19 mari turnee și încă o serie de mici călătorii) va trebui să ținem seama și de faptul că scriitorul, parizian din naștere și citadin convins, era departe de a poseda un temperament de explorator. Descoperirea provinciei constituie pentru el o surpriză neplăcută, pe care o consemnează cu ironie și adesea cu amărăciune, plîngîndu-se de starea catastrofală a drumurilor, de lipsa de confort, de calitatea mîncării, de ploșnițe, de scabie și chiar de urîțenia femeilor. În afara unei doze apreciabile de adevăr, aceste lamentații ascund și o respectabilă cantitate de mizantropie, balast de care scepticul Mérimée nu se va elibera niciodată. Activitatea lui este însă atît de intensă, interesul său atît de multilateral suscitat și satisfăcut, domeniul de cercetare atît de nou și de pasionant încît ar fi nefiresc a se presupune că un om cu un orizont spiritual atît de cuprinzător și cu un grad de inteligență atît de ridicat nu a sfîrșit prin a suprapune datoriei și conștiinciozității o reală pasiune, pornită din propria-i ființă.

Călătoriile îi oferă șansa cunoașterii unui număr impresionant de monumente, nu numai din Franța, ci și din restul Europei, prilej pentru el de a întreprinde o analiză comparativă și de a extrage o serie de concluzii generale, de natură istorică și stilistică, a căror valabilitate nu poate fi pusă nici astăzi la îndoială. Interesul manifestat de Mérimée în cercetările sale se extinde asupra unui număr vast de domenii — el cercetează arhive, biblioteci, monumente preistorice, antice, medievale sau renascentiste, construcții religioase, civile sau militare. Notează tot ce vede și întocmește un număr impresionant de rapoarte care, departe de a suferi urmările rutinei funcționă-

reşti, conţin concluziile şi propunerile unui adevărat om de ştiinţă. Uneori, cum s-a întîmplat în 1835 sau în 1839; el îşi publică impresiile sub forma unor note asupra călătoriilor întreprinse fie în sudul sau vestul Franţei, fie în Corsica. În afara ţării sale călătoreşte în Germania, Italia, Anglia, Spania, Grecia şi Turcia, fiind de obicei puţin interesat şi impresionat de latura peisagistică şi pitorească a locurilor vizitate şi avînd mereu în vedere preocupările sale de arheolog şi istoric. Desenează bine şi mult, face chiar şi acuarele, însoţindu-şi notele de ilustraţii cărora nu le ascunde caracterul documentar. (Este meritul bibliografiei din 1929 a lui Pierre Trahard şi Pierre Josserand de a fi reunit într-o listă toate desenele, crochiurile şi acuarelele lui Mérimée.) Pe parcursul anilor are prilejul de a cunoaşte numeroase persoane ale căror preocupări puteau fi conjugate cu ale sale, Mérimée ştiind întotdeauna să extragă ceea ce era util din experienţa unor specialişti care îi depăşeau competenţa în anumite direcţii, sau să cultive relaţii cu oameni ale căror scopuri ştiinţifice personale puteau fi adaptate marelui scop de utilitate naţională pe care îl urmărea el însuşi. Este cazul arheologului Jaubert de Passa din Perpignan (colaborator, de asemenea, al baronului Taylor cu prilejul redactării Voiajului pitoresc şi romantic în vechea Franţă), *a eruditului bibliotecar Charles Weiss din Besançon (prieten, printre alţii, cu Balzac şi Nodier), a arheologului Léon de Laborde, fiul contelui Alexandre de Laborde (a cărui lucrare de pionierat am avut prilejul s-o citãm puţin mai înainte) şi mai ales a mai tînărului arhitect Eugène Viollet-le-Duc. Asupra acestei din urmă relaţii am dori să insistăm în mod special, deoarece cultivarea ei este direct legată de fondul şi dezvoltarea ideilor lui Mérimée în privinţa conservării şi restaurării vestigiilor medievale. Mérimée îl cunoscuse pe Viollet-le-Duc în februarie 1840, cînd tînărul, talentatul şi foarte ambiţiosul arhitect francez fusese recomandat ministrului pentru a se îngriji de restaurarea bisericii Madeleine din Vézelay, unul*

dintre cele mai importante monumente ale romanicului francez, remarcat de către Mérimée încă din timpul primei sale călătorii prin regiunea Yonne-Nevers. Viollet-le-Duc se va îngriji de restaurarea acestui edificiu, aşa precum se va ocupa şi de restaurarea multor altor monumente medievale, dintre care amintim catedrala Notre Dame din Paris, catedralele din Amiens, Chartres şi Reims, cetatea Carcassonne şi castelul Pierrefonds. La rîndul său, Mérimée îi va aprecia în mod deosebit cunoştinţele, realmente foarte temeinice, în materie de arhitectură medievală, Viollet-le-Duc fiind una dintre puţinele persoane, alături de Stendhal, pe care scriitorul le-a considerat demne de a-l însoţi în cîteva dintre călătoriile sale. Dealtfel cînd Viollet-le-Duc îşi va publica fundamentala sa lucrare Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI-e au XVI-e siècles *(1854—1868), Mérimée va lăuda, pe bună dreptate, într-o serie de articole publicate în „Moniteur Universel", calitatea excepţională a acestei opere enciclopedice. Dar dacă concepţia raţionalistă în arhitectură susţinută cu fervoare de marele arhitect francez („orice formă care ne pune în imposibilitatea de a-i explica raţiunea nu va reuşi să fie frumoasă", suna unul dintre adagiile sale!) va avea un efect favorabil asupra mişcării funcţionaliste de la începutul secolului XX, ideile sale, extinse şi asupra capitolului restaurărilor, împărtăşite şi completate de către Mérimée, vor avea un caracter mult mai vulnerabil, fiind sever amendate de către istoria de artă modernă, datorită faptului că arhitectul francez şi-a permis în multe cazuri să aplice în restaurările sale soluţii hazardate, intervenţii abuzive şi adesea ireparabile asupra conformaţiei originale a construcţiilor. În volumul VIII al monumentalului său* Dicţionar de arhitectură *Viollet-le-Duc făcea următoarea afirmaţie gravă: „A restaura un edificiu nu înseamnă a-l întreţine, a-l repara sau a-l reface, ci a-l restabili într-un stadiu complet ce poate să nu fi existat niciodată*
15 *pînă atunci". Mérimée nu aderă la asemenea teo-*

rii totalitare şi se pare că atîta timp cît a avut putere executivă în cadrul Serviciului Monumentelor Istorice a încercat să tempereze avîntul individualist al prietenului său. Şi totuşi, cu toate că un raport semnat de Mérimée în martie 1844 semnala foarte corect faptul că „prin restaurare înţelegem conservarea a ceea ce există, reproducerea a ceea ce a existat", el rămîne destul de indulgent faţă de intervenţiile personale ale restauratorilor. Influenţa ideilor sale şi ale lui Viollet-le-Duc va fi atît de puternică, atît de bine înrădăcinată în mintea unei întregi generaţii de discipoli (intervenţiile arbitrare ale arhitectului Lecomte du Noüy la biserica episcopală din Curtea de Argeş şi la biserica Trei Ierarhi din Iaşi constituie o exemplificare cît se poate de edificatoare) încît va trebui să treacă mai bine de jumătate de secol pentru ca teoria restaurării să poată renunţa la ele.

Scrierile lui Mérimée legate de arta şi mai ales arhitectura medievală acoperă sute şi chiar mii de pagini, dacă ar fi să luăm în considerare şi marele număr de rapoarte redactate pe parcursul celor aproape două decenii de activitate ca inspector al monumentelor de artă. Desigur, nu tot ce a scris Mérimée merită să intereseze în egală măsură posteritatea, dar oare cărui deschizător de drumuri îi este dat să lase în urmă doar judecăţi de valoare acceptate în întregime de către urmaşi?

Studiile şi articolele cuprinse în volumul de faţă au fost scrise de-a lungul unui interval de aproape 25 de ani (1837—1861) şi constituie, împreună cu încă un studiu despre monumentele militare ale galilor, grecilor şi romanilor (scris în 1839 şi care din motive lesne de înţeles nu a fost cuprins în acest volum) cea mai importantă contribuţie teoretică a lui Mérimée în domeniile arheologiei şi istoriei artelor. Cele şapte studii şi articole nu au apărut în volum în timpul vieţii scriitorului, ci au fost adunate de editorul Michel Lévy, apărînd la scurt timp după moartea auto-

rului, în 1875. Critica de specialitate nu s-a arătat însă prea binevoitoare la acea dată față de contribuția lui Mérimée, uitîndu-i cu ingratitudine meritele de pionier al medievisticii. În primii ani ai secolului nostru prestigiosul arheolog Charles Enlart îi consideră opera „îmbătrînită", etichetă asupra căreia se pare a nu se mai fi revenit multă vreme, astfel că abia în anul 1967 editura pariziană Flammarion își ia lăudabila sarcină de a reedita culegerea postumă din 1875.

Două sînt studiile asupra cărora am dori în continuare să ne îndreptăm atenția în mod special, în primul rînd datorită faptului că ele conțin, de fapt, esența gîndirii de medievist a lui Prosper Mérimée și în al doilea rînd din cauză că ele necesită în cea mai mare măsură o serie de lămuriri suplimentare: este vorba despre „Eseu asupra arhitecturii religioase în evul mediu" și despre „Biserica Saint-Savin și picturile ei murale". Ambele studii fac din plin dovada capacității autorului de a întreprinde o analiză metodică, bazată pe o demonstrație rațională, etajată, în care fiecare element vine să se sprijine solid pe cele dinainte. În cazul primului dintre studiile la care ne-am referit, Mérimée include evoluția arhitecturii romanice și a celei gotice într-o dialectică a stilurilor, în interiorul căreia viața fiecărui stil cunoaște o perioadă de „simplitate" (astăzi am numi-o „clasică"), o perioadă de maturitate și, în fine, o epocă de decadență, Mérimée înțelegînd perfect faptul că un stil nu se va naște peste noapte, că există lungi perioade de întrepătrunderi stilistice, de coexistență a stilurilor. În ciuda confuziei terminologice, tipice epocii, pentru care stilul romanic înseamnă cam același lucru cu cel bizantin, saxon sau lombard, Mérimée sesizează foarte corect influența adevăratei arhitecturi bizantine și a celei orientale asupra începuturilor arhitecturii occidentale franceze. Intuiția sa de cercetător îi permite uneori să afirme adevăruri pe care în lipsa unor instrumente științifice, inexistente în epocă, nu le poate fundamenta satis-
17 făcător sau urmări suficient de departe. Astfel,

de exemplu, într-o notă de subsol el ajunge să sugereze existența a ceea ce, mai nou, se numește „renașterea carolingiană"; de asemenea el atrage atenția asupra faptului, astăzi verificat, că în planul și în detaliile bisericilor medievale s-au introdus o serie de aluzii cu sens mistic, a căror descifrare, deși posibilă, îi era inaccesibilă în acea epocă; în fine, Mérimée remarcă existența unui anumit tipic iconografic al ornamentației arhitecturale sculptate și sugerează chiar ideea unui program iconografic *(idee ce se reia și în studiul dedicat bisericii Saint-Savin). Nu se poate nega faptul că autorul se abandonează uneori unui subiectivism cu nuanță depreciativă, motiv pentru care își permite să vorbească despre „construcțiile detestabile din perioada secolelor VI—X" sau să prefere romanicul goticului pentru faptul că, după părerea sa, în arhitectura gotică s-ar sacrifica aspectul exterior efectului urmărit în interior, astfel încît o biserică gotică văzută din afară „oferă senzația penibilă a unei ruine ce se clatină, fiind susținută de proptele". Totuși, cu toată această „antipatie" față de gotic, Mérimée este unul dintre primii cercetători care pun serios și corect problema originii goticului. În acest fel reușește să evite eroarea lui Arcisse de Caumont pentru care definiția romanicului și a „arhitecturii ogivale" — aici numea goticul — se mărginea la invocarea unui singur criteriu și anume traseul arcelor (de la plin-cintru la arcul frînt). Înainte ca Quicherat să desființeze definitiv teoriile lui Caumont prin studiul său* Ogiva și arhitectura ogivală *(1850), Mérimée stabilește faptul că ogiva nu este o invenție națională, ea putînd fi întîlnită pe toate meridianele, și nici o invenție a goticului, căci ea apare timpuriu în construcții cărora nu le modifică într-o manieră simțitoare caracterul romanic. Plecînd de la ideea că „ogiva este un mijloc, nu un sistem", Mérimée stabilește diferența fundamentală dintre romanic și gotic, unde dincolo de detalii și ornamentație se opun soliditatea și tectonismul romanic, ușurinței și sen-*

timentului de imponderabilitate a maselor de construcție pe care le evidențiază goticul.

Dedicat monumentului de care, probabil, Mérimée s-a legat cel mai mult din punct de vedere afectiv, studiul despre pictura murală a bisericii Saint-Savin constituie un adevărat model timpuriu de cercetare monografică în istoria artei, atît prin disciplina științifică a ansamblului, cît și prin claritatea și densitatea informației. În afara unor greșeli de datare, dealtfel nu foarte grave și pe deplin scuzabile din lipsa unor elemente de comparație, studiul la care ne referim conține, într-o succesiune firească, toate datele necesare unei bune cunoașteri a monumentului în cauză (descrierea construcției, istoricul mănăstirii, descrierea legendei sfîntului patron), culminînd — iată ceea ce ni se pare cel mai interesant — cu o adevărată anchetă iconografică asupra întregului ansamblu de pictură, cercetare ce s-a dovedit, într-o proporție covîrșitoare, perfect exactă. Evident, și de data aceasta subiectivismul naturii sale înclinate spre armonie și echilibru refuză să acorde girul suprem calității picturilor de la Saint-Savin, definindu-le prin „incorectitudinea desenului, execuție grosieră, într-un cuvînt, prin ignoranța și neîndemînarea artistului". Dar și cu această ocazie, ca în multe alte rînduri, același filon de fantezie și de pasiune ce provoacă dedublarea întregii sale gîndiri îl obligă să recunoască în acest ansamblu de pictură, ce va deveni celebru, „un oarecare caracter de grandoare, cu totul străin operelor care datează dintr-o epocă mai recentă". În lipsa unui termen de comparație, inexistent la acea dată pentru medievistica franceză, Mérimée plasează echivalentul atracției inexplicabile exercitate de această artă primitivă în operele antichității eline.

Referindu-se la apariția, în 1875, a amintitului volum postum de scrieri medievistice, un cronicar anonim al periodicului „Revue politique et littéraire" din 28 august al aceluiași an consemna cu mult bun simț: „Poate că [paginile acestei
19 *cărți] nu închid în ele revelații cu totul neaștep-*

tate asupra artei religioase sau militare a evului mediu, dar Prosper Mérimée poseda acea privire de artist, acea forță de evocare ce supraviețuiește modificărilor aduse de scurgerea timpului în cadrul sistemelor științifice."

Dacă, așadar, spiritul operei de istoric de artă a lui Mérimée mai rămîne uneori ancorat în prejudecățile primei jumătăți a veacului trecut, disciplina sa științifică, intuițiile sale de o uimitoare exactitate, vastitatea orizontului său cultural îl apropie de condiția unui cercetător modern a cărui operă merită în continuare să fie cunoscută, chiar și peste mai bine de un secol.

MARIUS TĂTARU

ESEU ASUPRA ARHITECTURII RELIGIOASE A EVULUI MEDIU CU PRIVIRE SPECIALĂ ASUPRA CELEI FRANCEZE

La o cercetare a monumentelor ridicate începînd din era romană şi pînă la Renaştere, istoria fiecărui stil arhitectonic apărea similară, ca şi cum progresele şi decadenţa acestuia ar fi supuse unei legi generale. Simple la început, edificiile se ornamentează treptat; cînd şi-au dobîndit întreaga eleganţă, întreaga bogăţie pe care o comportă stilul căruia îi aparţin, *fără ca el să se fi alterat*, s-a ajuns la epoca perfecţiunii acestui stil, sau, dacă vreţi, a maximei sale dezvoltări. Dar, în curînd, această tendinţă de a decora, de a îmbogăţi fondul original, depăşeşte limita pe care am stabilit-o. În loc de a fi accesorie, *ornamentaţia* devine scopul principal. Odinioară se admira geniul unui arhitect, acum va fi admirată iscusinţa unui meşter.

Din acest moment nu mai trebuie să căutăm într-un monument o regulă, o idee generală care să fi prezidat la structurarea sa. Nu mai este vorba de un ansamblu, de un sistem, şi singurul merit care se caută este fineţea detaliilor, rafinamentul execuţiei. Dar gustul ajunge la saturaţie, cu atît mai repede cu cît s-a axat asupra lucrurilor mărunte. Curînd această ornamentaţie monotonă în capriciile sale plictiseşte, şi vor fi căutate în altă parte efecte mai puternice şi mai sigure.

Atunci, se repun în drepturi tipuri uitate, sau, uneori, alegînd printre elementele stilului care se

abandonează, se compune un sistem nou, tot aşa cum se construieşte un palat cu materiale provenind din ruinele unui templu distrus.

Astfel, din decadenţa unei arhitecturi se naşte o altă arhitectură, nu totdeauna imediat, deoarece sînt necesare şi circumstanţe favorabile acestei reînnoiri periodice. Arhitecturii splendide şi supraîncărcate a Imperiului roman tîrziu nu i-a urmat imediat o arhitectură nouă. Într-un anume fel, arta a murit odată cu Imperiul roman şi reînvierea sa, în evul mediu, a fost la fel de lentă ca şi aceea a societăţii care s-a format din amalgamul romanilor şi barbarilor. Din contra, cînd decadenţa unui stil are loc în plină civilizaţie şi cînd artele sînt încă cultivate, acesta este deîndată înlocuit de către un alt stil, deoarece artiştii sînt mereu la datorie, cînd evenimentele sau moravurile nu le pun în faţă obstacole invincibile. Este o modă înlocuită de altă modă. Ajunsă la capătul ultim al dezvoltării sale, spre sfîrşitul secolului al XII-lea arhitectura bizantină a căzut, sufocată, pentru a ne exprima astfel, sub greutatea ornamentelor sale; secolul următor a văzut ridicîndu-se o altă arhitectură, gravă şi severă la început, dar care, ulterior, uitîndu-şi originea, a pierit ca şi cea care o precedase, şi tot la fel, după ce a lăsat să dispară sub ornamente străine formele sale caracteristice.

Mi-am propus să studiez în principal prima din aceste revoluţii, care a avut loc între secolele al XII-lea şi al XIII-lea, şi să arăt cum cele două stiluri, bizantin şi gotic, atît de diferite în aparenţă cînd sînt privite în punctul de maximă dezvoltare, se confundă insensibil, am putea spune, în punctul de tranziţie. Într-adevăr, şi acest lucru voi încerca să-l dovedesc, noua artă a împrumutat toate elementele sale de la arta care o precedase, şi schimbarea unui singur principiu a fost suficientă pentru a masca aceste împrumuturi şi pentru a forma, dintr-o masă de materiale străine, un ansamblu armonios şi posedînd un caracter original.

Arhitectura religioasă

I

Timp de mai multe secole, monumentele arhitecturii romane, scăpate de furiile barbarilor, au fost singurele modele de urmat pentru constructorii evului mediu, tot aşa cum organizarea cetăţii romane a oferit căpeteniilor barbare bazele societăţii care s-a reînchegat după cucerirea lor. Dar, pentru a reproduce aceste capodopere, trebuiau bogăţii, gust şi tihnă, lucruri care lipseau pe atunci cu desăvîrşire. Imitaţiile au fost deci foarte incomplete, fiind proporţionale cu resursele imitatorilor. În numărul restrîns de ruine unde le mai putem încă judeca încercările, găsim totdeauna dovada neputinţei lor în paliativele grosolane cu care au încercat să o ascundă. Ei au reuşit, e drept, să copieze dispoziţia monumentelor antice; dar, în locul acelor blocuri enorme tăiate cu o precizie atît de uluitoare, încît, pentru a mă servi de expresia lui Herodian, un zid părea format dintr-o singură piatră[1], ei au trebuit să se mulţumească cu un apareiaj mai puţin frumos şi mai puţin solid, dar de o execuţie mai promptă şi mai facilă. Întrebuinţarea cărămizii, intercalată în tipul de zidărie numit *opus incertum*, cu scopul evident de a restabili paralelismul asizelor, era deja frecvent în ultimele perioade ale Imperiului[2] pentru construcţiile rapide şi de o importanţă secundară; evul mediu a adoptat-o pentru palatele şi bazilicile sale[3]. Totul ne dovedeşte, dealtfel, dificultăţile ce se întîmpinau la întreprinderea oricărei construcţii care cerea puţină iscusinţă sau precizie. Astfel, bolţile au fost rare, arcadele strîmte. Se făceau pentru bazilici acoperişuri în şarpantă şi, poate chiar, în construcţia unei biserici intra mai mult lemn decît piatră; de

---

[1] Herodian, cartea III, Septimius Severus. (N.A.)

[2] Se spune că folosirea cărămizii intercalate în *opus incertum* s-a introdus sub Gallienus. (N.A.)

[3] Resturi ale unui *xenodochium* (ospiciu) la Metz; cîteva porţiuni ale catedralei din Trèves şi a bisericii Saint-Martin de la Angers. (N.A.)

aici acele veşnice incendii despre care istoria eclesiastică furnizează date la fiecare pagină. Cît despre ornamentaţie, se poate aprecia că ea era foarte grosolană, adesea aproape nulă. De exemplu, de abia se puteau găsi muncitori în stare să sculpteze un capitel sau chiar să taie o coloană monolită. Atît de jalnică era situaţia în această privinţă, încît se recurgea în mod obişnuit la despuierea edificiilor vechi pentru a le decora pe cele moderne. Carol cel Mare a pus să se transporte de la Ravenna la Aix-la-Chapelle coloane de granit, care nici măcar n-au fost aşezate unde trebuia[1]. În sfîrşit, văzînd în construcţiile timpului şi ale secolelor următoare grija care s-a pus în a intercala în maniera cea mai vizibilă cîteva fragmente antice mutilate, ne putem convinge şi de admiraţia arhitecţilor pentru arta veche şi de disperarea lor de a nu izbuti s-o imite.

Dincolo de decadenţa gustului şi de ignoranţa generală, se poate desemna încă o cauză pentru detestabilele construcţii care s-au ridicat între secolele al VI-lea şi al X-lea. În mijlocul perturbărilor continui, în războaiele şi jafurile cărora le era pradă Europa, gîndul către viitor era stins într-o oarecare măsură[2] şi fondatorii unui edificiu, departe de a se îngriji de posteritate, păreau preocupaţi de teama de a nu-l putea termina ei înşişi. Nimic din acele construcţii întreprinse pe planuri vaste, conduse cu o încetineală înţeleaptă, continuate cu o dorinţă constantă de perfecţiune de la punerea temeliilor pînă la acoperire. Se simţea nevoia de a termina repede, chiar cu riscul de a nu lăsa contemporanilor decît o grămadă de ruine a căror origine însăşi era greu de recunoscut.

Aceasta a fost starea arhitecturii de la distrugerea Imperiului roman pînă la sfîrşitul secolului

---

[1] Ele au fost plasate în interiorul arcadelor galeriei superioare (N.A.)

[2] Se cunoaşte această idee bizară răspîndită de către cler, că lumea trebuia să se sfîrşească în anul 1000. Ea a fost abil exploatată de către preoţi, care vindeau pe bani peşin un loc în paradis. Bogăţiile adunate de cler în această epocă au contribuit puternic la favorizarea marii dezvoltări a arhitecturii în secolul al XI-lea (N.A.)

al X-lea. Din edificiile construite în timpul acestei lungi perioade de barbarie, rămîn mai puţine amintiri decît din construcţiile romane expuse la atîtea ravagii, minate de-a lungul atîtor secole de mîna timpului şi de către cea a oamenilor[1].

II

În secolul al XI-lea a avut loc un fel de renaştere a artelor, pregătită fără îndoială de constituirea societăţii creştine. „Începînd de la sfîrşitul secolului al X-lea, fiinţa socială care poartă numele de Franţa este, ca să spunem aşa, formată. Ea există; se poate asista la dezvoltarea sa interioară şi exterioară. Această dezvoltare merită, pentru prima oară, numele de civilizaţie franceză"[2]. Abia din această epocă datează în Franţa arhitectura evului mediu; am văzut că se putea da doar cu mare greutate acest nume informelor copii despre care am vorbit mai sus.

Acest prim stil al arhitecturii moderne, stilul romanic, bizantin, lombard, saxon sau oricare ar fi numele care i se dă, şi încă nu le-am citat pe toate, s-a format el însuşi din mai multe elemente distincte; el izvorăşte, dar inegal, din mai multe surse. În primul rînd, trebuie citate amintirile arhitecturii romane, a cărei forţă este atît de mare, încît îi respectăm încă şi astăzi legile; cît despre celelalte surse, influente de asemenea, dar într-un grad mai redus, voi încerca să le disting pe cele principale.

Călătoriile sau, mai precis, pelerinajele în Orient, care au devenit frecvente odată cu exaltarea progresivă a spiritului religios[3], au dat în chip firesc pelerinilor, ecleziaştilor mai ales, pe atunci singurii depozitari ai artelor şi ştiinţelor,

---

[1] Trebuie reţinut în acelaşi timp că, spre sfîrşitul domniei lui Carol cel Mare şi cîţiva ani după moartea sa, în Franţa s-a manifestat o ameliorare în arte. Ea a fost curînd oprită de invaziile normande şi de recrudescenţa barbariei (N.A.)

[2] Guizot, *Cours d'histoire moderne (Curs de istorie modernă)*, vol. III (N.A.)

[3] Vezi, în Bodin, *Recherches sur l'Anjou (Cercetări asupra provinciei Anjou)* numeroasele călătorii în Ţara sfîntă ale lui Foulques Nerra (N.A.).

ocazia de a vedea şi studia în Grecia monumentele Imperiului tîrziu şi, fără îndoială, în Asia, pe cele pe care tocmai le ridicaseră cuceritorii sarazini. Roadele imediate ale acestor călătorii au fost ideile noi şi procedeele meşteşugăreşti. Numeroşi pelerini s-au instruit în artele Bizanţului sau au adus cu ei povestirea minunilor sale şi dorinţa de a-i face să vină în patria lor pe oamenii care ştiau să le producă[1].

În rest, se va înţelege cît este de greu astăzi de a aprecia întinderea influenţei pe care Grecia şi Orientul au exercitat-o asupra arhitecturii occidentale. Atîtea schimbări au transformat faţa oraşelor din Orient! Şi noi, care abia putem ghici care era starea Franţei în secolul al XI-lea, cum am putea spera să o cunoaştem pe cea a Asiei? Aceste căutări, dealtfel, oricît de aprofundate ar fi ele, nu intră deloc în planul studiului de faţă. Nu voi vorbi decît despre monumentele Franţei şi mă voi limita la a semnala în general influenţa pe care a exercitat-o Orientul asupra arhitecturii născînde. O tradiţie păstrată în toate istoriile ecleziastice ar fi ea singură suficientă pentru a o constata. Cîte biserici nu citează ele, construite după planul celei a Sfîntului Mormînt din Ierusalim!

Forma şi dispoziţia edificiilor religioase au fost modificate şi de către nevoile şi obişnuinţele acelei părţi din cler care le ridica. Ordinele monastice mai ales, răspîndite pe toată întinderea Franţei, singurele posesoare ale unei oarecare ştiinţe, bucurîndu-se de numeroase privilegii, de mari bogăţii, se distingeau între ele prin practici proprii, pe care fiecare le privea ca fiind mai plăcute lui Dumnezeu decît acelea ale celorlalte comunităţi. Or, se ştie că cea mai mare parte a arhitecţilor de atunci erau ecleziaşti: mereu preocupaţi de idei ascetice, ei au introdus în planul şi detaliile bisericilor lor o mulţime de aluzii al căror

[1] Încă cu două secole mai devreme, un mare număr de artişti greci veniseră în Occident, fugind de persecuţiile iconoclaştilor. Motivele expuse mai sus au împiedicat, fără îndoială, rezultatele fericite pe care le putea avea această emigraţie. (N.A.)

sens mistic ne scapă adesea astăzi, dar a căror existenţă nu este mai puţin incontestabilă.

În sfîrşit, mai trebuie să ţinem seama şi de nevoile determinate de climatul şi de moravurile naţionale, care au trebuit cu necesitate să influenţeze asupra împrumuturilor făcute din străinătate.

Este chiar posibil ca, mai ales în privinţa procedeelor de construcţie şi a detaliilor de decoraţie, să trebuiască să admitem drept consecinţe ale obişnuinţelor naţionale şi anumite practici mai mult sau mai puţin bizare şi anumite ornamente de uz local, fie că aceste practici şi aceste ornamente au fost transmise de către popoarele barbare care formau o parte atît de mare a societăţii moderne, fie că ele au fost introduse numai din capriciul lucrătorilor care au vrut să se distingă prin cîteva inovaţii.

Voi rezuma deci astfel elementele care au concurat la formarea arhitecturii secolului al XI-lea:

1. *Amintirile sau imitaţia arhitecturii romane.* Ele sînt evidente peste tot, dar în special în sudul Franţei, unde moravurile şi artele Romei s-au naturalizat devreme şi s-au păstrat cel mai mult timp. Se întîlnesc frecvent, în Provence şi în Languedoc, capiteluri, muluri, mai multe detalii de ornament copiate exact după modele antice. Bisericile din Vienne, Arles, Saint-Gilles, Alet oferă numeroase exemple în acest sens.

2. *Imitaţia arhitecturilor neo-greacă şi orientală*, importate de către străini sau de către artişti naţionali care le studiaseră în călătoriile lor. Se pot cita, ca dovezi, planul şi dispoziţia unui mare număr de biserici, mai ales de pe malurile Rinului; cupolele şi multe detalii de ornamentaţie; întrebuinţarea apareiajelor prezentînd alternanţe de culoare, aşa cum se vede la portalul de la Sainte-Foy din Sélestat, la Trier şi la Maguelonne; predilecţia pentru incrustaţii şi mozaicuri; în sfîrşit, stilul general al sculpturilor şi costumele care îmbrăcau statuile de sfinţi şi de regi.

3. *Ideile mistice şi uzanţele anumitor corporaţii religioase.* Atribui acestor cauze, mai întîi,

planurile ieşite din comun ale cîtorva biserici[1], orientarea lor, prelungirea corurilor, dispunerea radiară a capelelor în jurul absidei altarului, alegerea subiectelor în basoreliefuri şi animalele simbolice care figurează aici într-un număr atît de mare; în sfîrşit, în decoraţie, o mulţime de detalii pe care ar fi exagerat să le enumăr.

4. *Nevoile climatului şi moravurile naţionale.* Este ciudat că se găsesc atît de puţine urme ale acestei influenţe. Acoperişurile bisericilor, de exemplu, au fost foarte multă vreme prea plate pentru climatul din nord: totuşi, dacă se compară cu cele din Orient, ele vor vădi diferenţe suficient de sensibile. Deschiderea ferestrelor, intrările bisericilor, galeriile joase şi acoperite e posibil să fi fost modificate în funcţie de nevoia de lumină şi de apărare contra frigului şi a ploii. Se mai poate atribui moravurilor timpului, obişnuinţelor războaielor civile, înfăţişarea cu caracter militar a anumitor biserici, cum sînt cele din Maguelonne, Speyer, Candes etc.

5. *Gustul naţional.* Cîteva motive arhitectonice, cărora nu li se găseşte nimic analog nici în Orient nici în antichitate, sînt poate inventii proprii Europei evului mediu. Dintre acestea aş cita acoperişurile în unghiuri ieşinde şi intrînde ale turnurilor renane şi mai multe varietăţi de apareiaje pe care ar fi fastidios să le descriu; în sfîrşit, de asemenea, cîteva ornamente — zigzagurile, de exemplu — care se găsesc în cele mai vechi edificii ale noastre[2], cele compuse din fragmente de toruri şi din meandre etc.

În plus, trebuie observat că, încă de la începuturile acestei renaşteri, rezultatele au fost foarte diferite în provinciile noastre, după cum ele se găseau mai mult sau mai puţin imediat plasate sub una sau alta din influenţele pe care le-am

---

[1] Nu am putut examina direct cîteva biserici ale templierilor cu *două nave*, cum există, se spune, în Germania. Cunosc mai multe biserici circulare sau poligonale, şi această formă e posibil să fi fost adesea preferată de către cavalerii Templului. (N.A.)

[2] Se spune totuşi că se poate vedea un exemplu şi la palatul lui Diocleţian de la Split. (N.A.)

enumerat mai sus. Cutare oraş, de exemplu, care păstrează mari monumente romane, s-a străduit mereu să le reproducă; se vor găsi acolo amintiri antice care altundeva ar fi căutate în zadar. În arhitectura romanică, se ştie, pilaştrii sînt foarte rari; or, nu se găsesc pilaştri decît în oraşele unde mari construcţii romane încă existente furnizează modele naturale, pentru a ne exprima astfel. La Langres, Saint-Mammès a copiat pilaştrii canelaţi ai arcului lui Constantin Chloreus, Saint-Lazare din Autun pe cei de la porţile din Arroux şi de la Saint-André. Natura materialelor a contribuit şi ea foarte mult la a produce diferenţe accentuate între construcţiile contemporane ale provinciilor noastre. Acolo, de exemplu, unde pentru a construi exista piatră de calcar uşor de tăiat, sculptura a făcut progrese rapide.

Folosirea granitului, dimpotrivă, i-a oprit dezvoltarea. Această observaţie nu poate scăpa călătorului care vizitează succesiv bisericile din Poitou şi cele din Bretania. Culorile stratificate ale rocilor vulcanice au oferit arhitecţilor din Auvergne şi Velay o mare facilitate în decorarea edificiilor lor prin încrustaţii şi alternanţe de culori. În sfîrşit, întrebuinţarea cărămizii, singură sau combinată cu piatra, a dat loc la notabile modificări în construcţie, şi în ţările unde se întrebuinţează, ea joacă un rol în ornamentaţie.

Multe muluri, printre care, poate, dinţii de ferăstrău, varietate foarte comună a zigzagului despre care vorbeam mai înainte, şi-au datorat originea unei anumite dispuneri a cărămizilor în apareiaj[1].

III

Unul din primele efecte ale renaşterii secolului al XI-lea se manifestă în grija nouă pentru execuţie, foarte neglijată pînă atunci. Se simte creşte-

[1] Eugène Delacroix, în călătoria sa în Maroc, a văzut cărămizile întrebuinţate aproape ca unic mijloc de ornamentaţie. Rînduri de cărămidă, aşezate unele deasupra altora în retrageri succesive *(encorbellement)* formează cornişe; plasate la intervale egale, ele servesc drept modilioane sau mutuli; dispuse oblic, ele alcătuiesc dinţi de ferăstrău etc. (N.A.)

rea resurselor materiale, îndemînarea lucrătorilor şi, mai ales, preocuparea pentru durabilitate. Planurile încep să se mărească iar bisericile capătă o înfăţişare monumentală şi, în acelaşi timp, sînt puse, prin soliditatea construcţiei lor, la adăpost de catastrofele care odinioară le distrugeau aproape periodic. Bolţile înlocuiesc acoperişurile în şarpantă şi deschiderea lor atestă că arta de a construi a făcut rapid progrese sensibile. Stîlpilor rectangulari grei ai bazilicilor carlovingiene li se substituie coloane[1] cînd izolate, ca la Saint-Savin, cînd angajate, ca în nava de la Saint-Germain-des-Prés. Aproape totdeauna ele sînt izolate în jurul corului pe care îl închid într-un hemiciclu, în spatele căruia circulă colateralii. Coloanele vor deveni, dealtfel, unul din elementele cele mai obişnuite ale decoraţiei. Ele flanchează porţile, ferestrele; constituie razele rozaselor; adesea chiar, ele servesc la a decora o suprafaţă netedă susţinînd o arcatură figurativă.

Sculptura, mult timp abandonată, reapare acum şi joacă chiar un rol considerabil în decoraţia bisericilor. Statui adesea colosale şi basoreliefuri împodobesc pereţii şi timpanele portalurilor; cornişele, modilioanele, toate părţile ieşinde ale construcţiei primesc mii de forme capricioase, unde se exersează imaginaţia inventivă a sculptorilor; adesea, chiar faţadele prezintă suite de nişe sau de arcade, care nu au alt scop decît de a servi drept ancadrament pentru figurile în *ronde bosse* sau în basorelief[2]. În acelaşi timp, pictura se uneşte cu sculptura; nu numai părţile netede din interiorul bisericilor sînt îmbrăcate în fresce[3], dar şi statuile, basoreliefurile, capitelurile, toate ornamentele sculptate sînt pictate şi accentuate cu aur şi cu culori strălucitoare.

Nu este poate lipsit de interes să remarcăm aici ostentaţia de lux şi de bogăţie în sculptura acestei epoci. Nu numai regii, ci şi sfinţii sînt repre-

[1] Comparaţi biserica circulară de la Aix-la-Chapelle cu cea de la Rieux-Mérinville (Aude). (N.A.)
[2] De văzut faţada de la Notre-Dame din Civray. (N.A.)
[3] De văzut biserica Saint-Savin. (N.A.)

zentați în veșminte magnifice, pe care sînt risipite cu dărnicie broderii și perle[1]. Capitelurile coloanelor, fusurile lor chiar, arhivoltele, etalează o profuziune de pietre scumpe. Strălucirea culorilor și aurăriilor părînd insuficientă pentru obținerea iluziei, s-au încrustat adesea în piatră sau în marmură bucăți de sticlă colorată, de un efect mai sigur decît pictura. S-ar spune că artiștii au mereu în fața ochilor imaginea Ierusalimului celest, într-o splendoare de aur și de rubine.

Decorația unei biserici este gradată. Adică: fațada exprimă în primul rînd bogăția monumentului; ea este destinată să dea o idee generală asupra magnificenței sale; ea este, pentru biserică, dacă pot să mă servesc de o comparație atît de profană, ceea ce uvertura este pentru o operă. Se intră într-un vestibul întunecat, de care cei excomunicați nu îndrăznesc să treacă; după aceea urmează nava, mai luminoasă, unde ornamentația este repartizată cu sobrietate. Tot luxul, toată căutarea, detaliile cele mai bogate și mai elegante sînt rezervate pentru cor, care este de asemenea partea cea mai luminată a edificiului, ca pentru a atrage cu forța privirile credincioșilor spre partea cea mai sfîntă, acolo unde se celebrează misterele divine.

Voi trece în revistă pe scurt diferitele părți ale construcției bizantine.

Planurile bisericilor sînt de o atît de mare varietate, încît nu se pot reduce la reguli generale. Cîteodată, ele conservă forma primelor bazilici, un dreptunghi terminat la răsărit printr-un hemiciclu; numai corul, începînd din secolul al XI-lea, cunoaște o extindere considerabilă, și *chalcidicul* sau *transeptul* tinde să se îndepărteze de *absidă*. Mai frecvent se întîlnește forma de cruce latină,

[1] Într-o epocă grosolană, cînd un artist vrea să reprezinte un personaj venerabil, prima sa idee este de a-l îmbrăca într-un costum magnific. Doar printr-un rafinament tardiv s-a ajuns la producerea aceleiași impresii printr-un mijloc cu totul contrar: *expresia* a fost atunci suficientă pentru a face să reiasă grandoarea morală; dar trebuie nu numai ca arta să atingă perfecțiunea, dar mai este necesar și ca gustul publicului să fie destul de cultivat pentru a înțelege intențiile artistului. (N.A.)

rareori cea de cruce greacă[1]. Aici se văd biserici circulare sau poligonale[2]; în altă parte singur corul are această dispunere[3]. În sfîrşit, în cîteva provincii, un hemiciclu termină cele două extremităţi, de răsărit şi de apus, şi un transept separă fiecare hemiciclu de navă[4]. Nu este aici locul de a căuta cauza acestor variaţii de plan; ar fi, dealtfel, destul de dificil astăzi să se distingă ce anume se leagă de ideile mistice ale epocii, şi ce trebuie pus pe seama fie a fanteziei arhitecţilor, fie a unor cauze accidentale şi locale.

De timpuriu, faţadele au fost flancate de turnuri, uneori un singur turn se ridică deasupra intrării principale[5]; în alte cazuri, turnurile se văd la extremităţile de est şi de vest, încadrînd, ca să spunem aşa, întreaga biserică[6]. Turnurile au un dublu scop, mai întîi ele anunţă de departe bisericile, apoi ele pot servi de asemenea la apărare, deoarece în acea epocă trebuia o forţă reală pentru a se asigura liniştea. Această destinaţie a turnurilor este suficient dovedită de piedicile pe care regii şi comunele le-au pus adesea la ridicarea lor, temîndu-se fără îndoială ca ele să nu devină un instrument de rebeliune sau de tiranie. Pătrate mai întîi, apoi octogonale, turnurile romanice domină acoperişurile navei, dar nu se ridică la o înălţime considerabilă. Ele se încheiau de obicei printr-un acoperiş plat; cred că abia în secolul al XII-lea au început să fie terminate printr-o piramidă de piatră[7].

Zidul de vest (acesta este aproape totdeauna faţada) este străpuns de obicei de unul sau mai multe portaluri, în număr corespunzător celui al

---

[1] Saint-Genest la Navers, Sainte-Croix la Montmajour. (N.A.)
[2] Saint-Croix la Quimperlé şi biserica de la Rieux-Mériaville. (N.A.)
[3] Charroux. (N.A.)
[4] Catedrala de la Verdun, catedralele din Worms, din Bonn etc. (N.A.)
[5] Sainte-Radegonde la Poitiers. (N.A.)
[6] Catedrala din Worms şi mai multe biserici din Köln. (N.A.)
[7] Acest fapt a fost contestat; aş cita totuşi, ca exemplu de fleşă în piatră, în secolul al XII-lea, clopotniţa plasată deasupra transseptului de la Saint-Foy din Sélestat. Forma sa remarcabilă (colţurile sînt curbe) aminteşte de cele mai vechi construcţii indiene (N.A.).

navelor[1]. Pe arhivolte şi pe montanţii lor, sculptura şi-a concentrat toată forţa de ornamentaţie; se poate considera portalul central ca piesa capitală, capodopera artistului. Deasupra acestui portal se găseşte o fereastră, adesea în formă de rozasă, al cărei diametru, foarte mic la început, creşte progresiv pînă la a deveni, către sfîrşitul secolului al XII-lea, egal sau superior celui al portalului. Un fronton încheie faţada, mai ascuţit decît frontoanele antice; uneori acesta conţine o nişă sau un ochi-de-bou. Astfel, în faţadă se socotesc cel mai adesea trei diviziuni orizontale, marcate prin două cornişe sau două muluri foarte ieşite în afară, prima deasupra portalului, a doua deasupra rozasei. Nu discut, bineînţeles, decît despre cazurile cele mai obişnuite şi despre edificiile construite cu destulă grijă pentru a le putea considera ca tipice.

Să trecem în interior. Dincolo de diviziunile paralele cu axa bisericii şi formate de către arcade, orice biserică romanică are patru diviziuni perpendiculare pe acestea şi, de obicei, bine marcate. Prima este sau un vestibul interior sau o distribuţie specială a părţii de apus a navei, indicînd locul ocupat în biserica primitivă de către catehumeni. Această separaţie pare a se fi conservat prin tradiţie şi fără obiect aparent, mult timp după ce obiceiurile primilor creştini au căzut în desuetudine; urmează nava; apoi transeptul, sau, în bazilici, chalcidicul; în sfîrşit, corul. Această dispunere, totdeauna marcată prin diferenţieri în arhitectură, nu suferă niciodată excepţii decît în bisericile circulare sau în cele care au o dublă absidă.

În general, acoperişul unei biserici se compune din trei părţi, din care una pentru nava principală şi două pentru navele laterale, acestea din urmă neavînd decît o singură pantă. Mai rar se vede un singur acoperiş pentru întreaga biserică şi, în acest caz, navele laterale au de obicei un

[1] Fac excepţie bisericile cu două abside; portalurile lor sînt atunci practicate fie pe părţile laterale, ca la Verdun şi la Worms, fie la dreapta şi la stînga absidei de apus, ca la Trier. (N.A.)

etaj superior. În locul acestui etaj superior se găseşte în cele mai multe cazuri o galerie strîmtă, practicată în adîncimea peretelui navei şi prelungindu-se în jurul corului[1]. Această galerie este marcată de arcade şi întrebuinţarea ei a devenit atît de obişnuită în arhitectura bizantină, încît, atunci cînd ea lipseşte cu adevărat, se observă că este aproape totdeauna figurată[2].

Ferestrele sînt rare în arhitectura bizantină. Nu există decît una la partea superioară a fiecăreia dintre traveele navei principale, o alta în navele laterale, toate foarte înguste; sau, dacă diametrul lor depăşeşte cîteva picioare, ele sînt divizate de către colonete în două arcade, deasupra cărora e plasat un ochi-de-bou. Deşi mai luminate decît bazilicile orientale, bisericile noastre sînt încă foarte sumbre.

Rareori, în transept există o diviziune longitudinală, asemănătoare celei a navei; sînt însă şi cazuri în care apar veritabile nave laterale despărţite prin una sau două rînduri de arcade[3]. Dispoziţia cea mai obişnuită prezintă o capelă semicirculară practicată într-o întăritură a peretelui de est. În mijlocul transeptului se ridică o cupolă care reprezintă înălţimea la boltă cea mai mare a bisericii; uneori, deasupra ei, se ridică şi un turn, mai mic decît cel din faţadă. Această adiţie de înălţime şi de greutate necesită o întărire considerabilă a stîlpilor plasaţi la răsăritul navei, şi a celor care le corespund la intrarea în cor. Acolo, fără îndoială pentru a ascunde goliciunea acestor patru stîlpi, au fost multiplicate coloanele angajate şi poate, de asemenea, s-a observat de atunci că grupînd un fascicol de coloane, rezulta din jocul luminii şi al umbrei o impresie de diminuare a masei. Fascicolele de coloane au fost transportate curînd de la intrarea în transept în navă şi,

---

[1] Există biserici unde această galerie este exterioară, ca la Speyer şi în cîteva oraşe renane. (N.A.)

[2] Cred că practica cea mai veche a fost de a prevedea navele laterale cu un etaj superior; galeria a fost o inovaţie, sau eventual, o alterare a stilului primitiv. (N.A.)

[3] St. Maria im Kapitol la Köln, catedrala din Soissons. Cred că o dispoziţie asemănătoare exista altădată în biserica de la Cluny. (N.A.)

ca urmare, cînd arta gotică a înlocuit stilul bizantin, s-a reuşit să se obţină din această dispoziţie un efect cu totul nou.

Spaţiul corului a fost aproape totdeauna mai ridicat decît cel al navei, mai întîi în scopul de a permite asistenţei să-l vadă pe cel ce oficia la altar, apoi pentru a da puţină lumină criptelor sau cavourilor deasupra cărora este plasat corul, deoarece amplasarea era de obicei determinată de mormîntul unui sfînt[1]; în absenţa acestuia, cripta reamintea primele persecuţii ale creştinismului şi misterul în care îşi învăluia practicile. Ea mai servea şi drept depozit pentru relicve, şi chiar drept capelă privilegiată.

Cînd prelungirea corului a devenit o regulă constantă, absida, care mult timp închisese altarul principal, s-a transformat într-o mare capelă, care a fost foarte de timpuriu dedicată Fecioarei. Forma ei cea mai frecventă a fost semicirculară sau hexagonală; totuşi, există exemple vechi, rare e adevărat, de o altă formă[2], sau chiar de suprimare totală a absidei[3]. Alte capele, mai întîi în număr de două, apoi de patru, de şase şi uneori chiar mai multe, au înconjurat absida altarului, fiind dispuse de fiecare parte a capelei Fecioarei. Ideea bizară de a reprezenta în planul unei biserici instrumentul, emblema salvării noastre, pare să fi căutat, în gruparea acestor capele, imitarea coroanei lui Crist sau a nimbului care îi înconjoară capul. Trebuie să fie de asemenea atribuite, poate, unei aluzii mistice, numărul aproape constant impar al acestor capele. Nu-mi amintesc decît un singur exemplu care să facă excepţie de la practică şi anume corul bisericii Saint-Hilaire de la Poitiers. Se poate spune în general că numărul capelelor corespunde celui al arcadelor din hemiciclul corului.

Ornamentaţia bisericilor bizantine este extrem de variată şi, cum am spus mai sus, nu există de-

---

[1] Sainte-Radegonde la Poitiers, catedrala din Bonn. (N.A.)

[2] Saint-Martin din Angers: corul, din secolul XII, are forma unui trapez. (N.A.)

[3] Saint-Pierre la Poitiers, Saint-Martin la Worms, mai multe biserici din Auvergne. (N.A.)

loc părți ale construcției care să nu fi oferit motive sculpturii. Reprezentările de oameni sau de animale sculptate în *ronde bosse* sau în basorelief sînt foarte numeroase. Ele acoperă nu numai timpanele și frizele, dar acest gen de decorație se aplică încă și pe modilioane, pe cornișe și pe capiteluri, existînd pînă și socluri formate de o masă de oameni și animale sculptate[1]. Dealtfel, n-ar trebui să se creadă că această imensă varietate de compoziții nu a depins de cîteva legi sau de cîteva obiceiuri. Frapează, dimpotrivă, repetiția continuă a unui anumit număr de subiecte. Astfel, figura lui Crist înconjurat de apostoli ocupă aproape totdeauna timpanul portalului principal. Judecata de Apoi, fecioarele înțelepte și fecioarele nebune, nașterea, etc., sînt subiecte de predilecție, care se poate presupune că erau destinate portalurilor. Cîteodată, dar mai rar, se găsește ilustrarea legendei care povestește viața patronului bisericii[2]. A fost, poate, o amintire antică cea care a făcut să se pună în evidență pe portaluri cele douăsprezece semne ale zodiacului; dar cred că trebuie să se atribuie mai curînd ignoranței lucrătorilor decît unor calcule mistice sau astronomice, intervertirea care se remarcă foarte adesea în dispunerea semnelor.

În afară de aceste subiecte și de altele ușor de explicat, și a căror poziție pare supusă unor anumite reguli, ar fi imposibil să se intre în detalii, sau chiar să se specifice caracterul tuturor celor care au apărut din belșug pe stilobate, arhivolte, pe montanți, pe aproape toate elementele de arhitectură. Foarte adesea se găsesc subiecte ridicole sau obscene. Se poate remarca totuși predilecția artiștilor pentru compozițiile tragice sau înspăimîntătoare, mai ales pentru reprezentarea supliciilor pe care infernul le rezervă păcătoșilor. Ei s-au complăcut în a arăta diavoli hidoși, monștri bizari sfîșiind, torturîndu-i pe condamnați. Intenția de a acționa prin teroare asupra imagina-

[1] La Saint-Gilles, de exemplu. (N.A.)
[2] Biserica din Andlau.

ţiilor este evidentă, şi s-ar spune că, prin aceste imagini ale supliciului, artiştii au vrut să vină în ajutorul elocvenţei predicatorilor[1]. În sfîrşit, nu este inutil să observăm marele număr de animale reale sau fantastice originare din Orient care figurează pe aceste basoreliefuri. Ele sînt, cred, tot atîtea amintiri ale pelerinajelor care alimentau pe atunci textul tuturor povestirilor populare[2].

Folosirea compoziţiilor în basorelief, reprezentînd fiinţe animate, la decorarea capitelurilor, care pentru acest motiv se numesc istoriate, deşi foarte răspîndită, nu a fost totuşi generală; cîteva provincii, cele de est mai ales, au folosit-o cu moderaţie. În Alsacia, un capitel istoriat este o excepţie, în timp ce în centrul şi în sudul Franţei, aceasta este o formă aproape constantă.

În acelaşi timp cu capitelurile istoriate se văd altele decorate cu frunze fantastice, mereu variate ca specie, dar prezentînd aproape toate galbul capitelului corintic. Nu cunosc decît un singur capitel al cărui profil să fie cu totul propriu evului mediu, sau cel puţin nu am văzut niciodată ceva analog în Imperiul tîrziu. Acesta este capitelul cubic din Alsacia şi de pe malurile Rinului. El reprezintă un tip constant în aceste provincii pe toată durata perioadei bizantine[3]. O remarcă foarte importantă pe care nu trebuie s-o uit aici este aceea că modei capitelului istoriat i-a urmat, spre sfîrşitul secolului al XII-lea, chiar în provinciile unde ea a fost cel mai mult preţuită, cea a capitelului cu frunziş fantastic, care a dominat aproape exclusiv în toată epoca de tranziţie[4].

---

[1] Trebuie reamintit că, atunci, predicatorii şi sculptorii aparţineau adesea aceleiaşi mănăstiri. Mai mulţi călugări s-au făcut celebri prin talentele lor în arte ca şi prin elocvenţa lor. (N.A.)

[2] La Vézelay, de exemplu, se văd cămile şi lei; la Saint-Sauveur din Nevers elefanţi, dromaderi etc.; aproape peste tot faimoasa Simorgue atît de celebră în povestirile orientale. (N.A.)

[3] St. Maria im Kapitol la Köln; Rosheim şi Marmoutier (Bas-Rhin) (N.A.)

[4] Se poate urmări pas cu pas această tranziţie în nava bisericii Saint-Julien din Mans. Navele laterale din secolul al XI-lea au capiteluri istoriate; nava principală din secolul al XII-lea are capiteluri cu frunziş, printre care se văd două sau trei care prezintă mici figurine ivindu-se de sub frunziş. Acest amestec oferă ultimele amintiri ale capitelului istoriat. (N.A.)

Am trecut în revistă detaliile şi, dacă pot să mă exprim astfel, părţile componente ale arhitecturii din secolele al XI-lea şi al XII-lea; voi încerca acum să mă refer la caracterul ansamblului acesteia. Presupun că un călător, absolut străin de studiul arhitecturii, intră într-o biserică cum sînt atîtea în Franţa, începută într-un stil şi terminată în altul, avînd de exemplu o navă a cărei construcţie datează din secolul al XI-lea pînă într-al XII-lea şi un cor datînd din secolul al XIII-lea pînă într-al XIV-lea. Impresia generală pe care el o va primi de la aceste două părţi va fi cu totul diferită; totuşi, dacă ajunge să compare detaliile lor, el nu va putea de la început să sesizeze atît de uşor diferenţa, deoarece presupun că el nu cunoaşte deloc nuanţele ornamentaţiei, dealtfel fugitive, cărora obişnuinţa observaţiei permite să li se aprecieze data de la prima privire. În ambele părţi el va vedea coloane grupate în mănunchi, capiteluri de frunziş, o bogată decoraţie, o sculptură finisată şi minuţioasă. Totuşi, el va rămîne cu ideea că nava şi corul nu datează din aceeaşi epocă. Este chiar imposibil ca el să nu facă această remarcă, adică aceea că nava dă senzaţia de soliditate, că s-au făcut sacrificii pentru a obţine această senzaţie şi că ea a fost exagerată, în timp ce corul îi va părea de o surprinzătoare supleţe şi, ca urmare, el va deduce că această supleţe a fost sistematică.

În această diferenţă de impresie găsesc, în ultimă analiză, o judecată mai sigură decît aceea care s-ar exercita numai pe anumite detalii, în care mai mulţi specialişti au identificat toată diferenţa dintre stilul bizantin şi cel care i-a succedat, şi care este numit de obicei gotic. Într-adevăr, toate părţile construcţiei gotice s-ar putea regăsi în construcţia bizantină; detaliile de ornamentaţie ar oferi chiar, în numeroase cazuri, analogii frapante.

Aparenţă de soliditate de o parte, aparenţă de suplete de cealaltă, iată caractere care nu se pot confunda. În cele ce urmează le voi analiza. La prima vedere a unei biserici romanice eşti frapat

de lărgimea sa în comparaţie cu înălţimea. Asupra acestui punct ar fi inutil să se formuleze o regulă matematică; dar, dacă raportul acestor dimensiuni este variabil în ce priveşte cifrele, existenţa unei baze largi este constantă. Nici bolţile, nici arcadele nu sînt foarte înalte. Zidurile, totdeauna remarcabil de groase, mai sînt întărite şi de contraforţi, ale căror dimensiuni cresc cu înălţimea monumentului. Dacă se examinează masa, se va observa predominanţa plinurilor asupra golurilor. Astfel, ferestrele nu ocupă, în fiecare travee, decît un loc foarte mic şi deschiderea lor este îngustată mai mult şi de către coloanele care le servesc drept ancadrament sau le împart la mijloc. Coloanele sînt puternice, adesea scunde, stîlpii masivi şi coloanele angajate care urcă de-a lungul pereţilor navei pînă la naşterea arcelor dublou pot să treacă, prin importanţa lor, drept veritabili contraforţi interiori.

Să studiem aceleaşi părţi într-o biserică gotică; vom remarca mai întîi, la exterior, înălţimea faţadei şi avîntul întregii construcţii; în interior, elevaţia arcadelor, cea a bolţilor parcă suspendate pe colonete subţiri. În locul acelor stîlpi grei şi robuşti, vom întîlni stîlpi zvelţi, al căror diametru real este deghizat de planul lor în stea şi de multiplicitatea colonetelor subţiri care îi compun. Primii pot fi comparaţi cu un trunchi de stejar, ceilalţi cu un fascicol de trestii uşoare. Ferestrele, odinioară atît de strîmte, ocupă acum toată înălţimea traveei şi menourile care le divizează sînt atît de lungi şi atît de subţiri, încît, departe de a părea să contribuie la soliditatea arcului care le închide partea superioară, se poate cu greu admite că rezistă la suflarea vîntului. Deasupra primelor arcade domină o galerie, care nu mai este sumbră ca în bisericile romanice, ci deschisă spre lumină din ambele părţi, astfel încît s-ar spune că toată partea superioară a edificiului, acoperişul şi bolţile lui, nu au drept singur sprijin decît colonete fragile, pe care un şoc, fie
 el cît de slab, le-ar descompune în bucăţi.

Ei bine, aceste galerii le-am mai văzut şi în bazilicile romanice, dar joase şi deschise numai în interior, la fel ca şi aceste fascicole de coloane, dar grele şi masive. Principiul acestei divizări a ferestrelor prin menouri îl găsim în coloanele care separă în două arcade ferestrele bizantine; am mai întîlnit aceste coloane, aplicate pe peretele navei pentru a susţine naşterea bolţilor, dar groase şi ca o garanţie supraabundentă a forţei ei de rezistenţă. Într-un cuvînt, fiecare travee, în cele două stiluri, se compun din aceleaşi elemente: numai că, în primul, scopul arhitecţilor a fost soliditatea; în celălalt, supleţea.

IV

Pînă aici am evitat să vorbesc despre o formă care, cel mai adesea, este considerată ca absolut caracteristică şi care este propusă chiar ca o distincţie suficientă între cele două arhitecturi pe care le-am comparat mai înainte. Cititorul a numit deja ogiva. Este locul aici să expun opinia mea asupra importanţei care i se cuvine şi să cercetez dacă substituirea ei arcului în plin cintru constituie într-adevăr o revoluţie în arhitectură.

Originea ogivei este încă foarte obscură; dar cred că ar fi ridicol să o credem unică, adică găsită de către un singur om care ar fi transmis-o după aceea unei mulţimi de naţiuni diferite. Într-adevăr, ea apare în cele mai vechi construcţii ale unor popoare, între care s-ar căuta în zadar să se stabilească relaţii. Toate lucrările de arhitectură oferă desene şi secţiuni ale mormîntului lui Atreu, ale porţilor oraşelor pelasgice din Italia, ale nuraghilor din Sardinia şi Corsica. În Nubia şi în America se găsesc exemple de forme ogivale[1]. Aproape pretutindeni ogiva se naşte dintr-un arc format prin retrageri succesive (*encorbellement*), şi această manieră de a produce un arc sau o boltă fiind cea mai simplă, pentru a nu spune cea mai elementară dintre toate, nu ar fi de mirare ca ea

[1] Vezi *Arhitectura modernă a Siciliei*, de Hittorf, planşele 73 şi 74 (N.A.)

să fi fost întrebuinţată în multe locuri simultan, acolo unde se găseau materiale adecvate la dispoziţia arhitecţilor.

Astăzi pare stabilit faptul că orientalii au fost primii care, în evul mediu, au folosit destul de mult ogiva; este mai puţin sigur că popoarele din Nord le sînt datoare cu importarea ei imediată; cel puţin întrebuinţarea ei în cele mai vechi edificii ale ţării noastre, unde am observat-o, este foarte diferită de cea care i s-a dat în primele construcţii sarazine. Într-adevăr, în Méquias, ogiva formează un ornament al faţadelor; în moscheea din Tayloûn, ea apare la ferestre şi la porţi; aceeaşi observaţie este valabilă şi pentru castelul din Ziza, în Sicilia. În Franţa, dimpotrivă, ogiva nu a apărut iniţial decît în interiorul edificiilor; folosirea ei este restrînsă la arcade şi la bolţi. Mult timp afectată anumitor părţi interioare ale construcţiei, abia foarte tîrziu ea apare la partea superioară a portalurilor şi mai ales a ferestrelor, ca şi în decoraţia propriu-zisă.

Oricare ar fi la noi originea ogivei, chestiune pe care nu putem spera să o rezolvăm complet decît atunci cînd istoria arhitecturii orientale ne va fi relevată, ceea ce este important să remarcăm în prezent este că arcul frînt a apărut de timpuriu în construcţiile noastre din evul mediu, şi fără a le modifica într-o manieră sensibilă. În sudul Franţei, numeroase arcade şi bolţi ogivale, de o evidentă construcţie primitivă, datează din secolele al XI-lea şi al XII-lea. Cred chiar că există şi unele mai vechi[1]. Tipul de ornament care le însoţeşte, părţile de construcţie care se leagă de ele nu pot lăsa nici o îndoială asupra datei lor, confirmată dealtfel prin mărturii istorice incontestabile. În secolul al XII-lea arcul frînt devenise, în mai multe din provinciile noastre, o formă constantă pentru bolţi şi arcade, fără ca din această cauză, stilul bizantin să fie alterat cîtuşi

[1] Capela de la Saint-Quinin de la Vaison datează din secolul VIII, iar vechea catedrală din acelaşi oraş datează de la începutul secolului XI. Vezi scrisoarea lui Ch. Lenormant către dl. de Caumont asupra originii ogivei. (N.A.)

de puţin[1]; era, dimpotrivă, epoca cea mai strălucită a acestei arhitecturi. Saint-Maurice din Angers, unde se văd atîtea ogive, trece pe drept cuvînt unul din cele mai elegante modele ale stilului bizantin. În sfîrşit, biserica Saint-Gilles, care trebuie citată ca tipul cel mai desăvîrşit al acestui stil, prezintă arcade ogivale în părţile sale cele mai vechi.

Să luăm o biserică bizantină cu un caracter foarte pronunţat, Saint-Germain-des-Prés, de exemplu[2]: să presupunem că în locul singurelor două ogive care se văd în partea de est a corului, să presupunem, zic, că toate arcadele ar avea această formă: ce va rezulta? Saint-Germain va înceta să mai fie o bazilică bizantină? stilul ei, greoi şi sever, se va putea confunda cu cel al bisericilor gotice? se vor ivi neînţelegeri asupra datării şi va fi socotită ca fiind mult mai modernă? Dacă se răstoarnă ipoteza, dacă se dau unei biserici gotice arce în plin cintru, nu se va distruge în felul acesta caracterul ei esenţial; şi, fără a vorbi de numeroasele galerii din secolul al XIII-lea ale căror arcade sînt trilobate, în cîteva construcţii din secolul al XV-lea apare arcul în plin cintru alături de ogivă, fără ca sistemul gotic să înceteze de a domina ansamblul[3].

Chiar aceia care au făcut din ogivă forma caracteristică a stilului gotic au fost forţaţi să admită existenţa ogivelor bizantine foarte vechi. Acestea sînt excepţii, spun ei; ciudată formă care caracterizează un stil arhitectonic, şi care totuşi există într-un alt stil fără a-l caracteriza.

Pentru noi, ogiva este un element de arhitectură aplicabil la mai multe stiluri, dar care nu este caracteristic nici unuia. Ea nu mai poate fi considerată drept caracteristică esenţială, aşa cum nu mai pot fi considerate coloana sau arhivolta sau

---

[1] Vezi biserica Saint-André din Chartres, construită în 1108. (N.A.)

[2] Bineînţeles, nu discut decît despre părţile inferioare ale bisericii. (N.A.)

[3] Se va remarca în primele încercări ale Renaşterii din sec. XVI, că s-au păstrat cîtva timp ordonanţa şi dispoziţia de plan gotic, substituind totodată, detaliilor acestui stil, detalii clasice. De văzut nişele din Solesmes şi tribuna din Vitré. (N.A.)

oricare alt element de arhitectură. După părerea noastră, ar fi același lucru cu a atribui marmurei un caracter anumit, un altul cărămizii, un altul pietrei brute și pietrei de zidărie. Ogiva este un mijloc, nu un sistem.

Doctorul Milner, al cărui patriotism se revoltă la ideea că o descoperire a fost făcută în afara țării sale, a pretins că a găsit originea ogivei într-un ornament frecvent reprodus în cele mai vechi construcții ale evului mediu, și care constă într-o suită de arce încrucișate. Din intersectarea lor se nasc ogive. Milner declară, bineînțeles, că acest ornament a apărut pentru prima dată în Anglia; el și citează data precisă. Este inutil să semnalăm slăbiciunea argumentului. Intersectarea de arce se găsește în ornamentica tuturor popoarelor. Nu se poate spune că ea a fost inventată, după cum nu se poate inventa un cerc sau un triunghi. În sfîrșit, de la respectarea unei anumite forme de decorație, pînă la întrebuințarea acestei forme ca mijloc de construcție, distanța este imensă.

Departe de a atribui hazardului descoperirea ogivei, cred că se poate distinge în prima ei folosire în Europa un fel de raționament și de calcul. Utilitatea arcului frînt, proprietățile de rezistență ale acestuia, mai ales facilitatea construcției care cere o precizie cu mult mai mică decît arcul în plin cintru, l-au făcut foarte probabil să fie adoptat de preferință de către artiști timizi și încă puțin abili. Întrebuințarea ogivei era forțată, pentru a ne exprima astfel, în multe cazuri. Se știe, de exemplu, că, în partea semicirculară a unui cor, nevoia de soliditate cere apropierea stîlpilor. Dacă arcadele acestor stîlpi sînt în plin cintru, va decurge faptul că raza acestor arce, înălțimea lor nu va fi aceeași ca la celelalte arcade. Ar rezulta un efect dezagreabil pentru ochi. Dacă pentru a-l remedia, se încearcă, supraînălțînd arcele, să li se dea peste tot o înălțime egală, va rezulta un viciu serios de construcție, împingerea maselor exercitîndu-se inegal asupra diferitelor curbe. Ogiva re-
 zolvă toate aceste probleme, permițînd în același

timp să se repete curbe asemănătoare şi să se conserve înălţimea dorită. Iată cazuri unde ogiva este o necesitate[1].

O necesitate asemănătoare, sau, dacă vreţi, aceeaşi raţiune utilitară a făcut să se prefere ogiva pentru arcele cu deschidere mare, ea oferind mai multă garanţie de rezistenţă decît arcele semicirculare. Nimic mai obişnuit decît de a vedea nava principală boltită în ogivă, în timp ce colateralii sînt în plin cintru. Aş putea să înmulţesc exemplele de ogive evident întrebuinţate cu singurul scop al soliditãţii. Dar voi cita numai pe cele ale catedralei din Vaison, atît de largi încît nu se numără decît trei arcade pe toată întinderea navei, şi pe cea care termină cripta catedralei de la Strasbourg, menită să întărească peretele oriental al bisericii[2]. Rareori, chiar la sfîrşitul secolului al XII-lea, apare ogiva în decoraţie. Nu se vede deloc sau aproape deloc în faţade. Ea nu formează niciodată, am spus-o deja, închiderea superioară a ferestrelor sau a portalurilor[3], părţi decorate de obicei cu un mare lux de muluri şi de ornamente. Să mai adăugăm că ogiva este mai frecventă şi mai veche în bisericile de importanţă mediocră decît în cele care au fost construite după planuri vaste şi cu multă bogăţie. Pentru că, multă vreme nu a fost decît un fel de expedient, o formă necesară, e adevărat, dar de care constructorii păreau să se ruşineze şi pe care nu îndrăzneau să o pună în evidenţă. Plin cintrul era forma *nobilă*, dacă pot să mă exprim astfel, atît fiindcă exista în toate marile monumente antice care serveau de model, cît şi fiindcă necesita o execuţie savantă şi dificilă. În Sud, arcul în plin cintru a persistat ca formă nobilă pînă foarte tîrziu, în secolul al

---

[1] Nici o măsură exactă, nici o simetrie în edificiile evului mediu. Totul se făcea *din sentiment*. În arcade, chiar în linie dreaptă, lărgimile sînt rareori egale; încît se vede ogiva întrebuinţată adesea pentru a corecta această neregularitate şi pentru a păstra egalitatea de înălţime între arcade. (N.A.)

[2] O folosire asemănătoare a ogivei se vede la Saint-Maurice din Angers şi la Mans, în biserica Notre-Dame de la Coulture; numai că în aceste cazuri pereţii laterali sînt cei întăriţi în acest fel. (N.A.)

[3] Ferestrele catedralei din Chartres sînt încă în plin cintru. (N.A.)

XIII-lea. El nu a dispărut decît atunci cînd influenţa din Nord a prevalat în aceste provincii şi a distrus aici arta naţională.

Ogivei i-a trebuit mult timp pentru a se naturaliza în Europa, într-atît încît să fie admisă să figureze în decoraţie. Dar, cînd ea a ajuns la acest punct, a trebuit în mod firesc să fie preferată, a trebuit să existe obligaţia de a o alege, atunci cînd e vorba, înainte de toate, să se asigure arhitecturii elevaţie şi supleţe.

V

Trebuie remarcat că, încă de la primele începuturi, arta gotică s-a exersat pe monumente considerabile şi această circumstanţă a contribuit mult, fără îndoială, la a-i conferi acel caracter de grandoare, la care conducea dealtfel tradiţia generală a sistemului. În momentul apariţiei sale în Franţa, puterea mult timp împărţită între o multitudine de mici tirani feudali începea să se concentreze în mîinile unui număr mic de seniori mai bogaţi şi mai influenţi. Din această centralizare a rezultat creşterea resurselor şi, odată cu ele, posibilitatea de a întreprinde construcţii vaste; să adăugăm că niciodată bogăţiile clerului nu fuseseră atît de mari, iar influenţa sa mai puţin contestată. Cu indulgenţe, el putea dispune de mii de lucrători. Pînă atunci se construise mult, e adevărat, dar izolat şi risipind, pentru a ne exprima astfel, resursele materiale. Părea că în secolele al XI-lea şi al XII-lea exista mai degrabă preocuparea de a spori numărul bisericilor decît de a construi altele, monumentale. În secolul al XIII-lea, dimpotrivă, zelul religios s-a exercitat asupra unui număr mai mic de ctitorii; dar, în schimb, acesta a acţionat cu atît mai puternic, cu cît eforturile sale erau mai puţin împrăştiate. Planurile s-au mărit pe măsură ce numărul construcţiilor izolate scădea. Odinioară, fiecare senior, fiecare abate voise să-şi lege numele de construcţia unei capele; acum, se vor vedea principi, oraşe, naţiuni chiar, asociindu-se pentru a înălţa catedrale.

Arta gotică a apărut cu un sistem nou: ea a ales ce-i convenea din arhitectura romanică, şi-a însuşit elemente deja în uz şi le-a perfecţionat pe toate; ea a ştiut să compună un ansamblu din aceste elemente şi s-ar fi putut spune că le transforma folosindu-le. Principiul său l-am indicat deja: este zvelteţea. Să-l urmărim în una din aplicaţiile sale.

Arhitectura bizantină multiplicase coloanele dar mereu timidă, ea le făcuse enorme şi scunde, sau angajate în masive dense. Mai întîi, arhitectura gotică le alungeşte nemăsurat şi le diminuează diametrul. Ea le transformă într-unul din principalele mijloace de decoraţie. Acesta este chiar unicul lor scop, fiindcă ele încetează de a mai fi necesare pentru a asigura soliditatea. Adesea, arhitecţii se complac în a izola colonete lungi şi fragile, care, prin poziţia lor, amintesc de vechea lor întrebuinţare, dar care, prin forma lor delicată şi prin fragilitatea lor, par mai curînd să ofere un motiv de spaimă decît un mijloc de rezistenţă[1]. Astfel, foarte devreme, vedem nave înalte împărţite de nişte colonete pe care pare să se sprijine întreaga masă a unei bolţi înalte. Printr-un artificiu de construcţie, această masă nu se sprijină în realitate pe colonete, ci se descarcă pe pereţii laterali de o soliditate perfectă[2]. O dispoziţie asemănătoare, dar la o scară foarte mică, se observă în cîteva cripte bizantine, de exemplu în cele de la Neuwiller, de la catedrala din Strasbourg, de la Notre-Dame de la Coulture. Dar nu există acolo nici o pretenţie de a crea iluzii. Nu s-a intenţionat decît să se amintească dispoziţia unei biserici şi aceasta este o probă în plus pentru arta cu care arhitecţii secolului al XIII-lea au perfecţionat toate invenţiile înaintaşilor lor. S-a împins atît de departe preferinţa, pasiunea pentru impresia de zvelteţe, încît s-au făcut multiple încercări pentru a disimula toate mijloacele care

[1] Vezi nava catedralei din Dol, în Bretania. (N.A.)

[2] Vezi corul bisericii Saint-Serge şi spitalul din Angers, refectoriul prioratului de la Saint-Martin din Paris şi capela joasă de la Sainte-Chapelle. (N.A.)

pot garanta soliditatea. Voi cita un exemplu remarcabil pentru această aspiraţie la zvelteţe. Stîlpii corului de la Saint-Julien din Le Mans reprezintă în plan două ovale, întrepătrunzîndu-se în vîrful lor şi avînd axa lor mare, comună. Două colonete izolate, foarte subţiri, ascund punctul de joncţiune al celor două ovale. Din interiorul corului sau al navelor laterale, ochiul nu zăreşte decît o parte a stîlpului, care pare să fie o coloană rotundă de o suplеţe surprinzătoare, colonetele nepermiţînd să se vadă deodată mai mult decît vîrful unuia din cele două ovale. Străpungînd peste tot zidurile, s-a urmărit uimirea spectatorului şi numai raţionamentul poate să-l convingă de soliditatea maselor suspendate deasupra capului său. Totuşi, era necesar să se aibă în vedere această soliditate şi, pentru a susţine în aer bolţile la o înălţime prodigioasă, a trebuit să se mărească treptat dimensiunile contraforţilor; a trebuit să se sprijine din toate părţile, prin arce butante[1], aceste mase piramidale care ameninţau deopotrivă cerul şi locuitorii pămîntului. Constructorii nu s-au dat înapoi în faţa nici uneia dintre consecinţele acestui sistem şi nu au ezitat să sacrifice exteriorul faţadelor laterale în schimbul efectului care se urmărea în interior: mărirea contraforţilor, multiplicitatea arcelor butante — şi aici îmi cer iertare amatorilor pasionaţi ai stilului gotic — sînt toate triste necesităţi, paliative destul de grosolane. Dacă, intrînd într-o biserică gotică admirăm îndrăzneala bolţilor, avîntul coloanelor, într-un cuvînt construcţia sa total aeriană, pentru a mă servi de expresia atît de justă a lui Du Sommerard, contemplînd-o de departe se încearcă sentimentul penibil pe care îl trezeşte vederea unei ruine care se clatină şi care e susţinută cu proptele.

---

[1] Arhitecţii secolului al XI-lea folosiseră deja arce butante, dar în interiorul bisericilor. Acoperind colateralii şi o parte din transept cu o semiboltă, ei sprijineau astfel, într-un mod foarte energic, zidurile navelor înalte şi cupolele de deasupra transeptului. Vezi bisericile Saint-Sauveur de la Nevers, de la Conques şi aproape toate bisericile bizantine din Auvergne şi din Velay. (N A.)

VI

Căutînd să caracterizez diferenţa dintre arhitectura bizantină şi cea gotică, am semnalat deja modificările parţiale aduse de către schimbarea unui principiu. Cred că este inutil să insist mai mult asupra unei comparaţii pe care toţi cititorii o vor fi făcut deja; mă voi mulţumi să o rezum într-un fel, indicînd una din consecinţele principale ale sistemului gotic, consecinţă în care se va urmări dezvoltarea constantă a principiului pe care l-am stabilit.

Toată lumea remarcă, în arhitectura bizantină, ieşindul cornişelor, maniera foarte accentuată de a marca liniile orizontale; în arhitectura gotică, dimpotrivă, liniile verticale sînt cele ce capătă această preponderenţă, şi nu e nevoie să mai atrag atenţia asupra scopului evident al acestei schimbări. Diviziunile orizontale ale traveelor sînt slab indicate într-o biserică gotică, uneori chiar deghizate de ornamente uşoare, în timp ce relieful puternic al colonetelor care le separă vertical atrage ochiul asupra unei linii căreia nimic nu îi întrerupe lungimea.

Tot astfel, în dispoziţia faţadelor, arhitecţii din secolul al XIV-lea s-au exersat în mod deosebit în a face să urce în formă de piramidă ansamblul frontispiciului, rupînd prin multitudinea pinaclurilor acestuia liniile orizontale, pe care înaintaşii lor le accentuau, dimpotrivă, cu un fel de ostentaţie. Pentru a cita un exemplu frapant, îl voi ruga pe cititor să-şi arunce ochii pe o imagine a faţadei bisericii Saint-Gilles şi asupra alteia, a faţadei catedralei din Reims. Comparaţia acestor două edificii, admirabile fiecare în sistemul lor de construcţie, va spune mai mult decît tot ce aş putea eu adăuga. Voi remarca totuşi şi mulţimea planurilor în ieşind şi în retragere de pe faţada gotică şi planul unitar al faţadei bizantine ca şi împărţirea celei dintîi într-o infinitate de părţi distincte, toate de o importanţă secundară în sine, dar care, de departe, se recunosc cu uşurinţă

într-un ansamblu sistematic; în sfîrşit împărţirea celei de a doua într-un număr mai puţin mare de părţi, dar mult mai independente unele de altele.

VII

Rămîne de spus ceva despre ornamentaţia gotică, despre originea şi dezvoltarea ei. La început, ea nu a avut deloc un caracter propriu, deoarece noi vedem catedralele secolului al XIII-lea începînd cu ornamentele secolului al XII-lea abia modificate. Să ne reamintim numai că încă de pe atunci se renunţase aproape în întregime la reprezentările de oameni sau de animale formînd relieful din jurul corpului capitelurilor. Capitelul istoriat era definitiv înlocuit de capitelul cu frunziş fantastic. Pe măsură ce meşterii s-au perfecţionat, sculptura a făcut paşi rapizi spre imitaţie. Statuile rigide şi lungi peste măsură din secolul al XII-lea se animă în cel de-al XIII-lea, capătă mişcare şi graţie. Se studiază draperiile şi meşterii încep să lucreze după natură. Abia de acum ornamentaţia gotică se separă cu totul de tradiţiile bizantine şi caracterul său propriu este format. Pe măsură ce se făceau progrese în practică şi dificultăţile de execuţie dispăreau puţin cîte puţin, se înlocuia frunzişul fantastic al secolului al XII-lea cu frunzişuri copiate fidel după natură. S-a început prin a reda frunzele cele mai largi şi cu contur desenat net; astfel, frunzele plantelor de apă, cele de stejar şi de castan se prezintă cele dintîi. În curînd s-a ajuns să nu existe frunză din cîmp sau din pădure care să nu fie reprezentată cu o surprinzătoare veridicitate. Sub raportul naivităţii în imitaţia formelor vegetale şi a fineţii lucrului, sculptura atinsese, din secolul al XIV-lea, un grad de perfecţiune care nu se mai putea depăşi[1]. Dealtfel, întrebuinţarea ornamentelor era aceeaşi, vreau să spun că ele se aplicau pe aceleaşi părţi ca în secolele precedente;

[1] Capitelurile bizantine au conservat aproape toate profilul corintic; dar, cînd vegetalelor convenţionale li s-au substituit cele reale, acest profil (cel corintic) s-a alterat. Într-adevăr cum să se păstreze volutele, cînd s-au înlocuit foile de acant cu foi de stejar sau de plop (N.A.)

numai că nu se mai făcea risipă cu ele ca în ultimii ani ai arhitecturii bizantine, cînd părea că se căuta să nu rămînă nici cea mai mică parte netedă. Decoraţia gotică a avut ceva mai multă lărgime şi grandoare. Apoi, prin tendinţa de a generaliza, de a sistematiza, proprie acestei perioade a evului mediu, s-au adoptat aproape exclusiv pentru interiorul bisericilor motivele luate din regnul vegetal; cel puţin figurinele şi compoziţiile în basorelief nu au mai apărut deobicei decît pe profilatura arhivoltelor şi timpanelor portalurilor. La urma urmelor, nici atunci şi nici înainte, nu a existat preocuparea de a da tuturor părţilor edificiului o ornamentaţie uniformă şi simetrică. Cea mai mare varietate în detalii continua să fie prezentă. A trebuit ca muncitorii să devină nişte maşini pentru ca să se ajungă la ideea de a supune totul unor reguli ordonatoare.

În secolul al XIV-lea, deci, arhitectura gotică ajunge la punctul său de maximă splendoare. Îndrăzneală a planului, abilitate în execuţie, fineţe în lucru, ea posedă toate aceste calităţi. Sistemul său este complet omogen; ea are şcoli şi principii fixate. Deja ea poate înapoia Orientului împrumuturile pe care i le făcuse arhitectura bizantină.

BISERICA SAINT-SAVIN[1] ŞI PICTURILE EI MURALE

Pictura are, dintre toate artele evului mediu, cele mai rare monumente în Franţa; şi totuşi este sigur că majoritatea bisericilor noastre au fost înveşmîntate odinioară într-o bogată ornamentaţie colorată, că bolţile şi pereţii lor, acoperiţi astăzi cu o spoială uniformă, prezentau vaste compoziţii pictate în frescă sau în tempera. „Evul mediu nu este înţeles", spune dl. Vitet[2]; „se acreditează ideea cea mai meschină şi cea mai falsă despre aceste mari creaţii de arhitectură şi de sculptură dacă în imaginaţie nu ni le închipuim acoperite de sus pînă jos de culori şi de poleieli de aur".

Pentru a explica cum gustul decoraţiei policrome s-a pierdut la noi, trebuie să ne raportăm la timpul cînd arta, transformată sub influenţa străină, a suferit în Franţa o prefacere completă. Secolul al XVI-lea, atît de glorios pentru Italia, este marcat în istoria arhitecturii noastre prin părăsirea stilului pe care îl putem numi naţional, şi căruia îi datorăm atîtea monumente originale. Din inventatori cum au fost, artiştii noştri au devenit copişti ingenioşi, care şi-au folosit gloria în a reproduce şi a naturaliza, pentru a ne exprima astfel, în Franţa, capodoperele admirate în alte ţări. Din acest moment, artele desenului care pînă atunci fuseseră cultivate de către aceiaşi oameni

[1] În departamentul Vienne. (N.A.)
[2] Raport către ministerul de interne, 1831, pag. 35. (N.A.)

în acelaşi timp, sau, cel puţin, supuse unei direcţii unice, s-au împărţit şi au devenit independente unele de altele. In evul mediu, geniul, orb poate în ambiţia sa, aspira la universalitate. Renaşterea, mai rece şi mai practică, deschidea talentului o multitudine de căi distincte: scopul a devenit mai uşor de atins; raţiunea îl umilise, sau, mai curînd, fiecare artist îşi făcuse unul pe măsura lui şi numai pentru el. Sculptorul s-a îndepărtat de arhitect, pictorul de sculptor şi, dacă uneori ei s-au reunit totuşi, aceasta s-a întîmplat printr-un fel de luptă, unde fiecare s-a ostenit să dovedească superioritatea artei sale şi să-l lipsească pe emulul său de sufragiile publicului. Pictura murală, înfloritoare dincolo de munţi, s-a pierdut în Franţa, fie pentru că pictorii noştri au fost destul de modeşti pentru a recunoaşte inferioritatea lor faţă de maeştrii italieni, fie pentru că au fost destul de orgolioşi pentru a roşi că li se atribuie titlul de decorator. Perfecţionarea procedeelor materiale le-a permis să facă din tablourile lor, într-o oarecare măsură, mobile, al căror finisaj şi delicateţe au devenit meritul principal, şi care se putea vinde sau schimba, la fel ca un candelabru sau o vază cizelată, la fiecare variaţie a modei. Reduse la proporţii sărace, compoziţiile pictate au încetat să apară în bisericile noastre, sau nu s-au mai ivit decît din întîmplare, ne mai fiind considerate ca necesare decoraţiei. În loc să se concentreze cu arhitectul pentru a înfrumuseţa casa lui Dumnezeu, pictorul expunea tablourile sale în lumina cea mai favorabilă, bucuros dacă putea atrage asupra operei sale o atenţie exclusivă. În acelaşi timp, slăbirea credinţei religioase, batjocurile scepticismului, uitarea tradiţiilor şi, trebuie s-o mărturisim de asemenea, rafinamentul gustului au adus indiferenţa şi în curînd dispreţul pentru vechile picturi, producţii ale unei epoci care era deja taxată drept barbară. Singură acţiunea timpului era suficientă pentru a altera sau distruge, în majoritatea marilor noastre edificii o decoraţie care, în mod natural, era puţin durabilă; ravagiile războiului, ignoranţa şi mai ales capriciile modei au

concurat pentru a o face să dispară mai rapid. Dar, nu ezit să o spun, nici furiile iconoclaste ale protestantismului, nici vandalismul stupid al Revoluției nu au imprimat pe monumentele noastre urme atît de deplorabile ca prostul gust al secolului al XVIII-lea și al XIX-lea. Barbarii lăsau cel puțin ruine: pretinșii reparatori nu ne-au lăsat decît tristele lor lucrări.

Existența unei vaste biserici conservînd încă un ansamblu imens de picturi murale, care urcă într-o epocă foarte îndepărtată a evului mediu, este un fel de minune astăzi: dealtfel nu se mai citează decît una singură în Franța și anume cea de la Saint-Savin. După opt secole, frescele ei subzistă, și, deși degradate, ele oferă încă un vast subiect de studiu pentru artist și pentru specialist. Numai de puțini ani ele constituie obiectul solicitudinii unei administrații luminate, și autorul acestei inițiative se felicită de a o fi semnalat printre primii pentru importanța ei. Sume considerabile acordate de către ministerul de interne pentru reparațiile bisericii, îngrijirile minuțioase și inteligente care de acum înainte nu îi vor mai lipsi, permit să se spere că aceste mari compoziții vor avea încă o viață lungă. Din nefericire, măsurile de conservare au fost tardive, și nu puteau dealtfel să aibă alt efect decît să amîne momentul unei distrugeri complete. Fiecare zi, totuși, face să se șteargă cîteva trăsături, să slăbească cîte o culoare. Singurul mijloc de a conserva cu eficacitate aceste picturi, sau mai curînd de a le perpetua amintirea, este de a le reproduce prin desen și gravură[1]. Acesta este scopul unei publicații pe care Villemain, ministru al Instrucției publice, a binevoit să o autorizeze, cu spiritul liberal ce-l caracterizează. Talentul desenatorului, Gérard Seguin, resursele fecunde ale industriei moderne garantează fidelitatea copiei și, dacă este imposibil să se reproducă aceste picturi așa cum au fost ele altădată, s-a putut cel puțin obține redarea cea mai exactă a ceea ce sînt ele astăzi.

---

[1] Așa cum se vede la finele studiului, aceste considerații au fost scrise în 1845. (N. tr.)

Însărcinat să scriu această lucrare despre frescele de la Saint-Savin, m-am gîndit că sarcina mea nu se mărginea la interpretarea subiectelor pictate pe pereţii bisericii; am înţeles că trebuie să cercetez şi originea, datarea, procedeele materiale ale acestor picturi. De aceea, un studiu complet al bisericii care le conţine mi s-a părut necesar. Într-adevăr, în absenţa sau insuficienţa informaţiilor istorice, caracterele particulare ale arhitecturii monumentului pot să ne furnizeze mărturii de cea mai mare importanţă. Era dificil dealtfel să separ pictura de arhitectură în opera unei epoci cînd ele erau atît de strîns unite; în sfîrşit, abaţia de la Saint-Savin oferind în frescele ei un sistem de decoraţie complet şi original, ar fi însemnat să nu-i înţelegem armonia dacă nu le-am fi privit în raport cu structura arhitectonică a eficiului.

Voi descrie deci, mai întîi, biserica aşa cum există ea actualmente şi mă voi ocupa după aceea de expunerea tuturor documentelor istorice pe care le-am putut aduna asupra abaţiei de la Saint-Savin[1]. Voi începe printr-o prescurtare a legendei

---

[1] Dl. Primar din Poitiers a binevoit să-mi trimită cele două volume ale culegerii lui dom Fonteneau, care conţin un număr de piese relativ la abaţia de la Saint-Savin; aceste informaţii mi-au fost de cea mai mare utilitate pentru lucrarea mea. Datorez încă mulţumiri savantului Redet, arhivar la prefectura din Vienne, care mi-a indicat cu multă complezenţă cîteva documente interesante conservate în depozitul important încredinţat grijii sale.

„Dom Léonard Fonteneau, născut la Jully, dioceza Bourges, a devenit novice la vîrsta de douăzeci şi unu de ani, în abaţia Saint-Allyre, la Clermont, la 7 septembrie 1726. El a întreprins în 1741, împreună cu dom Marie-Joseph Boudet, nu numai munca de a scrie istoria provinciei Poitou, dar şi pe aceea a întregii Acvitanii. Moartea răpindu-i pe tovarăşul său de studii în 1743, el nu-şi pierdu curajul. El s-a ocupat fără odihnă de căutarea diplomelor, cartelor şi altor monumente relative la istoria provinciilor Poitou, Aunis şi Saintonge. El a colaţionat copiile sale cu originalele cu mare grijă şi exactitate. Aceste materiale, adunate timp de douăzeci şi şapte de ani şi puse în ordine, formează o colecţie foarte numeroasă". (Notiţă a lui dom Tassin, *Istoria literară a congregaţiei Saint-Maur).* Manuscrisele lui dom Fonteneau, conservate la biblioteca din Poitiers, alcătuiesc optzeci şi şapte de volume in-folio. De văzut interesanta notiţă publicată asupra lucrărilor acestui laborios benedictin de către dl. Foucart, în tomul II al *Memoriilor societăţii anticarilor din Vest.*

Culegerea lui dom Fonteneau conţine, în afară de un destul de mare număr de carte, diplome, acte juridice etc., cîteva memorii manuscrise asupra abaţiei de la Saint-Savin. Mai multe din aceste memorii îmi par copii sau prescurtări ale aceleiaşi opere, care, după o notă înscrisă pe unul din manuscrise, cred că trebuie să se atribuie lui dom Nozereau, din congregaţia Saint-Maur. N-am putut, dealtfel, să-mi procur nici o informaţie asupra acestui om al bisericii sau asupra operelor sale. Pentru redactarea acestei notiţe, m-am servit în primul rînd de un manuscris din aceeaşi

sfîntului căruia ea îi poartă numele. Deşi total lipsită de orice simţ critic al istoriei, această legendă păstrează amintirea unei tradiţii evident foarte vechi şi de care era imposibil să nu ţină cont. Ea este, dincolo de aceasta, necesară înţelegerii unei părţi a picturilor care descriu viaţa sfîntului Savin.

Scriu istoria unui monument şi nu pe aceea a unei comunităţi religioase: încît mă voi ocupa în primul rînd de faptele care au o legătură cu fondarea, cu mărirea, cu degradarea bisericii. Totodată, voi nota cu grijă perioadele de prosperitate ale abaţiei şi cele de decadenţă, deoarece, aşa cum bogăţiile clericilor ei au avut cea mai mare influenţă asupra decoraţiei monumentale, tot aşa sărăcia a ferit-o de alterările pe care atîtea biserici le-au suferit în epocile de revoluţie în artă.

După ce voi compara între ele informaţiile pe care ni le-au furnizat istoria şi studiul monumentului, voi examina procedeele de execuţie şi caracterele generale ale picturilor; voi încerca să indic vîrsta, şi chiar să prezint ipoteza cea mai probabilă, după părerea mea, asupra originii lor. Ultima parte a acestei lucrări va fi consacrată explicării picturilor.

Patru vizite la abaţia de la Saint-Savin mi-au permis să-i studiez arhitectura, cu toată grija pe care ea o merită, şi concursul cel mai generos din partea artiştilor şi specialiştilor instruiţi nu mi-a lipsit pentru îndeplinirea sarcinii pe care am întreprins-o. Denuelle, care a stat destul de mult la Saint-Savin de cînd munca de restaurare a făcut

---

colecţie, scris în latină de către dom Estiennot, care pare să fi vizitat abaţia de la Saint-Savin şi să-i fi explorat arhivele cu o grijă deosebită. Dom Claude Estiennot de la Serre, născut la Varennes, dioceza Autun, în 1639, a fost hirotonisit în abaţia de la Vendôme în 1658. El a fost intim legat cu Mabillon şi a făcut cu el, pe jos, drumul în Flandra. A murit în 1699, în braţele lui B. de Montfaucon. Manuscrisele sale formau patruzeci şi cinci de volume in-folio, aproape toate scrise de mîna sa. „Acestea nu sînt numai copii", spune dom Tassin; „se întîlnesc adesea note foarte judicioase, care presupun un gust ales, o mare rectitudine de spirit şi o profundă erudiţie". Manuscrisele lui dom Estiennot au fost valorificate de către Mabillon, autorii lui *Gallia Christiana*, dom Valsette, dom Bouquet etc.: Mabillon îl citează adesea sub numele de Stephanotius (vezi dom Tassin, *Istoria literară a congregaţiei Saint-Maur*, pag. 117 şi urm.).

să se descopere fresce necunoscute mai înainte cu cîţiva ani, a binevoit să pună la dispoziţia mea mai multe desene frumoase, inedite. Joly Leterme arhitect al bisericii, mi-a comunicat planurile şi o mulţime de observaţii importante. Viollet-le-Duc, care m-a însoţit în ultimul meu voiaj, mi-a oferit sprijinul său financiar preţios. Datorez în sfîrşit lui De Cherge, corespondent al ministrului de Interne şi unul din specialiştii cei mai savanţi şi cei mai zeloşi din Poitou, multe din informaţiile utile asupra unei mişcări pe care el o cunoaşte din copilărie. Sînt fericit să ofer aici acestor domni expresia recunoştinţei mele.

Descrierea bisericii

Biserica Saint-Savin este situată într-o vale strîmtă, sau, mai bine zis, într-unul din acele lungi drumuri între munţi care brăzdează şi separă marile platouri din Poitou. În albia văii curge, de la sud spre nord, Gartempe, mic rîu care se varsă puţin mai departe, în Creuse; absida bisericii nu este separată de rîu decît printr-un drum larg de cîţiva metri. În ciuda fleşei sale foarte înalte, abaţia nu se zăreşte decît atunci cînd ajungi destul de aproape, şi, pentru a-ţi da seama de mărimea bisericii, trebuie s-o priveşti de pe înălţimea platourilor care o domină. Se ştie că cea mai mare parte a mănăstirilor ordinului Sf. Benedict sînt situate, ca şi Saint-Savin, în văi profunde.

În afară de fleşă despre care am vorbit şi care este adăugire evidentă din secolul al XV-lea, tot edificul prezintă, la prima privire, aparenţa unei construcţii omogene şi dintr-o singură bucată, dacă ne putem exprima astfel. În ansamblul său, ca şi în detalii, el se prezintă ca un reprezentant foarte complet al arhitecturii în stil romanic, aşa cum se manifestă ea în Poitou, în prima jumătate a secolului al XI-lea. Mai uşoare şi mai avîntate decît în nordul Franţei, bisericile din Poitou se

disting prin absența triforiului[1] și a ferestrelor în nava centrală. Aceasta nu este luminată decît prin ferestrele colateralilor, care, drept consecință necesară, au bolțile lor aproape la fel de înalte ca cele ale navei centrale. Această dispoziție caracteristică și aproape constantă în Poitou și Saintonge, se regăsește exprimată foarte limpede la Saint-Savin.

Biserica, orientată regulat, are forma unei cruci latine. Brațele transeptului sînt foarte scurte. La intrarea navei se ridică un turn pătrat deasupra căruia se înalță fleșa despre care am vorbit. Corul este înconjurat de cinci capele, iar alte două se deschid în brațele transeptului. Zidurile sînt înalte, cu apareiaj regulat la exterior, flancate la nord de contraforți puternici, dar care, cred, sînt adăugiri la planul primitiv. La sud, chiliile și clădirile regulate ale abației, proptind pereții laterali, au compensat dimensiunile reduse ale contraforților, foarte slabi pe această latură. La Saint-Savin, ceea ce-l izbește mai ales pe călătorul obișnuit cu bogăția bisericilor din Poitou, este nuditatea zidurilor, absența aproape completă a oricărei sculpturi, în sfîrșit un aspect auster, care ar fi suficient pentru a se atribui o dată foarte veche bisericii, mai ales dacă ea este comparată cu bisericile vecine, dintre care chiar cele mai sărace etalează adesea un lux de ornamentație remarcabil.

Biserica Saint-Savin se poate împărți în patru părți distincte, asupra cărora, pentru mai multă claritate, voi atrage succesiv atenția cititorului: ele sînt portalul și turnul plasat desaupra, nava, transeptul, corul. Voi termina această decsriere adăugînd cîteva observații generale asupra construcției bisericii.

A. VESTIBULUL

Din piața burgului se coboară pe cîteva trepte în vestibulul plasat sub turn. Portalul intrării este modern, dar este ușor de văzut că cel pe care l-a

[1] Deschiderea cu colonade care asigură comunicarea tribunelor de deasupra navelor laterale cu nava centrală. (N. tr.)

înlocuit trebuie să fi fost încă mai strîmt şi tot atît de lipsit de ornamentaţie; el vestea mai curînd intrarea într-o fortăreaţă, decît într-un edificiu religios. Acest aspect de construcţie este comun şi părţii inferioare a turnului, pătrată, foarte solid construită, flancată de contraforţi masivi, cu două false arcade pe fiecare din feţele sale. În zidăria care umple arcadele din partea de răsărit, se observă lungi deschideri, prevăzute pentru manevrarea unui pod mobil. Trebuie notat că zidăria turnului nu se leagă de cea a navei. Mai tîrziu, ocupîndu-mă de istoria mănăstirii, voi avea ocazia să-mi expun ipotezele asupra acestui subiect. Vestibulul este o sală pătrată, joasă, acoperită de o boltă în leagăn întărită în mijloc printr-un arc dublou foarte gros. Nici o coloană angajată în apropierea intrării dinspre navă, nici o mulură, nici cea mai uşoară urmă de ornamentaţie sculptată. Decoraţia nu constă decît în picturi, despre care voi vorbi îndată. La stînga, în capătul vestibulului, se deschide o uşă spre o scară în spirală, practicată într-un turnuleţ adosat turnului pătrat care conduce la podul bisericii şi la o tribună ridicată deasupra vestibulului, care comunica altădată cu nava printr-o arcadă largă[1]. Acest spaţiu, pe care îl numesc *tribună*, se regăseşte în multe biserici romanice şi chiar gotice: este dificil să-i determini utilitatea. Adesea, aici se găseşte un altar, uneori un cămin, în aşa fel încît două destinaţii foarte diferite par să fi fost date tribunei: una ar fi aceea de capelă, cealaltă de loc privilegiat pentru a asista la slujbe fără a te amesteca în mulţime. Astăzi, tribuna de la Saint-Savin nu este luminată decît prin deschiderile destinate manevrării podului mobil. Odinioară, ea primea lumina din navă; poate că iniţial existau aici ferestre spre răsărit, care se vor fi astupat pentru a fi înlocuite de deschiderile alungite ale podului mobil. Totuşi nu văd în apareiaj nici o urmă din această structură şi aş fi mai curînd

[1] Această arcadă este astupată; astăzi, un altar, evident modern, este plasat în faţa ei. (N.A.)

înclinat să cred că podul mobil aparţinea epocii construcţiei primitive[1].

La fel ca vestibulul inferior, tribuna este acoperită de o boltă în plin cintru, întărită printr-un arc dublou care o împarte în două părţi egale; ea este, ca şi vestibulul, lipsită de orice ornamentaţie sculptată. Voi reveni asupra decoraţiei ei pictate, regăsită de puţin timp, dar din nefericire prea degradată pentru a fi posibil să o reproducem astăzi.

B. NAVA

Marea navă principală a bisericii este vastă şi foarte înaltă prin comparaţie cu construcţiile romanice din nordul Franţei; ea este de asemenea remarcabilă prin zvelteţea stîlpilor — sau mai curînd a coloanelor — care susţin bolţile şi aminteşte prin înfăţişarea ei de bazilicile romane. Navele laterale, de o înălţime aproape egală cu cea a navei centrale au mari frestre în plin cintru, străpunse aproximativ la înălţimea arcadelor navei. Destinate să lumineze toată biserica, se înţelege de ce, în dispunerea şi proporţiile lor, ele nu au nimic comun cu ferestrele romanice din nordul Franţei[2]. Am spus deja că cea mai mare parte a bisericilor din Poitou erau construite în acelaşi sistem: Saint-Savin oferă unul din exemplele cele mai vechi, iar catedrala din Poitiers unul din cele mai moderne.

Bolţile navei principale şi cele ale colateralilor sînt masive, în plin cintru şi în leagăn, şi unele şi altele fără arce dublou, cu excepţia primelor trei travee, începînd de la intrarea de vest. În această parte a bisericii, arcul dublou nu are drept scop să adauge ceva la soliditatea bolţii; el este destinat mai curînd, mi se pare, să marcheze o diviziune în navă. Această diviziune este încă şi mai bine indicată de forma stîlpilor. Primele două travee se sprijină pe stîlpi formaţi dintr-un fascicol de patru coloane angajate; vine după aceea un

[1] Sau cel puţin epocii de construire a bisericii. Cred că baza turnului este şi mai veche. (N.A.)

[2] Se ştie că ferestrele joase ale bisericilor romanice din nordul Franţei sînt strîmte la exterior şi foarte largi spre interior. (N.A.)

alt stîlp, pătrat, cu cîte o coloană angajată pe cele patru feţe ale sale. În navă, în locul stîlpilor, nu se mai găsesc decît lungi coloane cilindrice. Neputînd atribui o diferenţă atît de evidentă în forma stîlpilor unei schimbări în planurile arhitectului, şi încă şi mai puţin unor epoci de construcţie distincte, cred că trebuie văzută aici intenţia de a păstra o amintire a dispoziţiei proprii primelor bazilici creştine. Se ştie că, mult timp, catehumenilor şi excomunicaţilor li s-a rezervat un loc spre intrarea în navă. Acest loc, marcat printr-o barieră mai mult sau mai puţin vizibilă, se numea nartexul interior. La Vézelay, la Tournus, nartexul interior este separat de navă prin uşi. La Saint-Savin, orice barieră a dispărut; nu mai rămîne decît o indicaţie de separare, amintire tradiţională a unei dispoziţii care, poate, nu mai avea sens la epoca cînd această separare se exprima astfel.

Ornamentaţia acestei părţi a bisericii se distinge şi de cea a navei propriu-zise: în traveele nartexului, capitelurile, aproape nude, nu prezintă decît un corp neted, cu protuberanţe în vîrf care pot fi considerate drept rudimente de volute; capitelurile navei au o formă total diferită: corpul lor, foarte evazat, este înconjurat de rinsouri şi de împletituri, de o execuţie grosieră fără îndoială, dar care denotă totuşi o anumită grijă. Se va vedea imediat că s-a făcut efortul de a da încă mai multă bogăţie capitelurilor coloanelor care înconjoară corul. Dealtminteri, ne-am face ideea cea mai inexactă despre sculptura din Poitou dacă am judeca-o după capitelurile de la Saint-Savin. Acestea din urmă se fac remarcate prin simplitatea lor aspră, într-o provincie unde sculptura decorativă a ajuns de timpuriu la eleganţa cea mai rafinată.

Coloanele navei sînt lipsite de bază, în afară doar dacă vrem să dăm acest nume unei slabe protuberanţe, fără urmă de muluri, prevăzută în josul fusului, la cîţiva centimetri deasupra pardoselii.

Axa navei nu corespunde exact celei a corului, şi stîlpii navei sînt foarte prost aliniaţi. Aceste

neregularităţi se datorează fie unei neglijenţe foarte frecvente în epoca romanică, fie unei cauze particulare pe care o voi cerceta mai tîrziu.

Trebuie să repet din nou ceea ce spuneam mai înainte în legătură cu absenţa decoraţiei sculptate în vestibul. Voi cita ca un fapt caracteristic nuditatea ferestrelor, fără arhivolte ornate, fără coloane angajate. În afara capitelurilor, nu se vede urmă de sculptură în toată nava.

C. TRANSEPTUL

Deoarece stîlpii plasaţi în centrul braţelor transeptului şi destinaţi să susţină cupola şi clopotniţa sînt foarte accentuat proeminenţi pe aliniamentul coloanelor navei, corul este mascat în mare parte pentru spectatorul care intră în biserică; de departe, acesta ar putea crede că, pentru a ajunge la altarul principal, are de trecut o uşă. Această aşezare strică efectul pitoresc ce s-ar putea aştepta de la mărimea reală a edificiului şi are în plus dezavantajul că împiedică să fie văzut corul din punctul în care altarul şi capelele care îl înconjoară oferă vederea cea mai favorabilă. La Saint-Sernin din Toulouse se observă o dispoziţie asemănătoare, dar ea nu aparţine planului primitiv. Ridicarea tîrzie a unui turn foarte înalt deasupra cupolei transeptului a necesitat întărirea stîlpilor în centrul bisericii. Aici, la o primă privire, am fi tentaţi să atribuim unui motiv analog extraordinara grosime a stîlpilor braţelor transeptului. O cercetare mai atentă nu permite totuşi să se admită această ipoteză. Într-adevăr, clopotniţa are proporţii mediocre şi nimic în detaliile ei nu pare să aparţină unei epoci posterioare construcţiei generale. Strîmtarea disgraţioasă a navei şi grosimea acestor stîlpi s-ar putea explica pur şi simplu prin timiditatea obişnuită primilor arhitecţi ai epocii romanice. Foarte diferiţi de succesorii lor, care preferau construcţiile dificile şi îndrăzneţe, ei se temeau să dea bolţilor lor o deschidere prea mare şi exagerau forţa masivurilor destinate să-i susţină. Voi reveni dealtfel asupra acestui punct

şi voi propune o altă explicaţie, poate mai satisfăcătoare, care îmi va fi furnizată de istoria mănăstirii.

Braţele transeptului sînt foarte scurte şi pereţii lor absolut nedecoraţi. Fiecare are o mică capelă semicirculară care se deschide la apus şi care formează un fel de bază a coroanei de mici abside şi altare care înconjoară absida altarului.

În secolul al XVII-lea, s-a făcut o sacristie în braţul nord al transeptului cu ajutorul unui perete care o izola de restul bisericii. Demolînd acest perete la începutul acestui an (1845), s-a constatat că el era format în parte din fragmente sculptate, aparţinînd, se pare, secolului al XII-lea sau al XIII-lea. Fragmentul cel mai considerabil şi cel mai curios este marea statuie a unui înger, complet pictată, dar din nefericire mutilată. Ea era încastrată în zidul transeptului, sub naşterea arcului care formează deschiderea absidei. Este evident că ea nu a fost pusă acolo decît într-o epocă destul de recentă şi a folosit drept piatră de zidărie. Nu se ştie unde a putut fi ea plasată la început.

Puţin mai departe, în unghiul intrînd al aceluiaşi braţ al transeptului, de-a lungul zidului estic al transeptului, între peretele de nord şi absidă, s-a găsit în 1844 un mormînt de piatră de formă trapezoidală, compus din două piese: una în formă de jgheab, cu un loc scobit şi rotunjit pentru capul cadavrului, cealaltă servind drept capac, plată dedesubt şi prezentînd la exterior un unghi foarte obtuz. Pe partea plată, *în interior*, se citeşte inscripţia următoare, trasată în adîncime:

HIC RCOVIECET ODO ABBAZ

Caracterele sînt foarte fruste şi de forma cea mai barbară. S-ar părea că acest mormînt fusese deja deschis, deoarece nu se găsesc aici nici oseminte, nici vreunul din obiectele care sînt conţinute de obicei în mormintele evului mediu. Capul mortului, sau mai curînd partea din mormînt destinată să-l primească, era orientată spre nord.

Sînt cunoscuți doi Odon, abați la Saint-Savin al șaselea și al nouălea; unul mort în 942, celălalt spre mijlocul secolului al XI-lea. Este imposibil să se determine azi căruia din cei doi îi aparține mormîntul. Dealtfel, este atît de neobișnuit să se traseze o inscripție în interiorul unui mormînt, încît se pune întrebarea dacă nu cumva capacul a fost întors și tăiat pentru o nouă destinație. S-ar putea eventual explica această inscripție ascunsă prin umilința care l-ar fi determinat pe abatele Odon să dorească să sustragă rămășițile sale pămînțești omagiilor succesorilor săi imediați.

În absida celuilalt braț al transeptului și în grosimea masivului de zidărie care susține altarul, s-a descoperit recent un mormînt de piatră a cărui origine este necunoscută. După formă, și mai ales după ornamentația capitelurilor colonetelor care îl susțin, se poate presupune că el aparține primilor ani ai secolului al XIV-lea. Așezarea lui mi s-a părut curioasă.

Puțin mai departe, și chiar în zid, s-a găsit o fiolă din sticlă albă, de formă alungită, cu un gît strîmt, pecetluită la cele două extremități cu sigiliul abației și conținînd o substanță gălbuie care s-a solidificat după ce fusese lichidă. În apropierea fiolei se afla un jeton de prezență al ordinului Sf. Benedict, purtînd inițialele obișnuite acestui fel de jetoane[1]. Forma fiolei, aceea a jetonului, în sfîrșit chiar prezența acestuia nu permite să se presupună că acest singular depozit a fost făcut într-o epocă foarte veche. Probabil el nu datează mai devreme decît din secolul al XVII-lea. Pentru ce aceste obiecte au fost ascunse astfel în interiorul unui zid? Ar fi, cred, dificil de ghicit astăzi.

---

[1] Avers, monograma IHS; o cruce deasupra și trei piroane dedesubt; după aceea literele următoare dispuse în cerc: † VRSNMSV † SMQLIVB, adică „Vade Retro Satana; Nunquam Mihi SuadeVana; Sunt Mala Quae Libas; IpseVenena Bibas". Revers: o cruce cu extremitățile despicate cu inițialele următoare: pe linia orizontală, NDSMD, „Non Draco Sit Mihi Dux", pe linia verticală, CSSML, „Crux Sacra Sit Mihi Lux"; în sfîrșit, în unghiurile interioare ale crucii sînt dispuse literele următoare: CSPB, „Crux Sancti Patris Benedicti" (vezi DUBY, *Tratat despre monedele baronilor și prelaților*, vol. 1, pag. 74). (N.A.)

De la brațul sud al transeptului se trecea altădată în curtea interioară și în clădirile anexe ale abației. Curtea cu galeria care o înconjura este absolut distrusă; ceea ce a rămas din clădirile anexe datează din secolul al XVII-lea sau al XVIII-lea și servește acum ca locuință pentru brigada de jandarmerie de la Saint-Savin.

D. CORUL

Corul este ridicat cu cîteva trepte și coloanele care îl inconjoară se sprijină pe un stilobat[1] decorat cu o arcatură care se repetă în capelele absidei altarului și pe pereții laterali; acest cor este foarte scurt. El nu are decît unsprezece arcade destul de strîmte, dispuse în semicerc și deasupra cărora, inițial, se aflau mici ferestre sau nișe; deasupra lui, bolta are aceeași înălțime cu cea a navei și aceeași construcție. Capitelurile corului, cele mai bogate din biserică, sînt de o execuție destul de mediocră, dar totuși îngrijită; ele sînt alternativ istoriate și ornamentate cu frunziș fantastic. Arcadele, îmbrăcate într-o tencuială de mortar, nu au arhivolte sculptate și dacă, cum este probabil, sculptorul de la Saint-Savin și-a epuizat întregul talent la capitelurile corului, este ușor de judecat cît de departe se află încă arta de strălucirea la care ea a ajuns începînd cu primii ani ai secolului al XII-lea.

Cele cinci capele semicirculare din jurul corului nu oferă nimic demn de remarcat. Toate sînt foarte înguste și fiecare este străpunsă de o fereastră destul de mare pentru a lumina corul, care altfel ar fi prost iluminat[2].

---

[1] Suport continuu și profilat de zidărie al unei colonade (N.tr.)

[2] Am vorbit mai înainte de un manuscris al lui dom Estiennot, care face cunoscut numele diferitelor altare și inscripțiile foarte vechi care s-au trasat aici. Am urmat, în indicarea altarelor bisericii, ordinea marcată în acest manuscris. El desemnează prin nr. 1 altarul plasat în transeptul nord, nr. 2 este altarul corului vecin cu nr. 1 și așa mai departe. Făcînd înconjurul corului de la stînga la dreapta, se revine de unde s-a pornit, și altarul, plasat în brațul sud al transeptului, poartă nr. 7. Existau încă două altare situate între nartex și navă și dedicate unui Marici, celălalt sfîntului Iosif. Construcția lor nu urcă decît la anul 1664. Azi nu se mai regăsește nici cea mai mică urmă a acestora. (N. A.)

Trebuie remarcat că intrarea pasajului semicircular între cor și capele nu se deschide în axa colateralilor navei, dispoziție neobișnuită și desigur nu prea elegantă. Mă limitez acum să o semnalez; voi încerca să-i caut motivația studiind istoria abației.

Se coboară în criptă printr-o scară practicată în axa corului, în fața capelei nr. 4, zisă a sf. Marin. Intrarea acestei scări, acoperită printr-un fel de trapă, strîmtează sau mai curînd invadează pasajul între cor și capele, și mi se pare foarte probabil că arhitectul, pentru a adopta o dispoziție de plan atît de puțin comodă, a trebuit să asculte de necesități rezultînd din sfințenia deosebită a acestui loc. Cripta nu are altă ornamentație în afara picturilor. Este o sală joasă, boltită în plin cintru, care ocupă aproape tot spațiul înconjurat de coloanele corului. Sub capela sf. Marin există un mic cavou pătrat, comunicînd cu un fel de puț recent descoperit; poate era un *tezaur*, sau mai curînd o mică ascunzătoare, cum există una în cripta catedralei din Chartres.

E. REMARCI ASUPRA CONSTRUCȚIEI BISERICII

Dacă nu se privește biserica decît la exterior, cu asizele ei, din pietre uniforme și regulat dispuse, nu se poate ghici grosolănia neobișnuită a zidăriei. Aceste asize de piatră nu sînt decît un parament în spatele căruia se găsește un *opus incertum* compus din pietre de toate mărimile, din cărămizi și moloz înecate talmeș-balmeș în ciment și acoperite de tencuială la interiorul edificiului. Coloanele nu sînt construite din materiale mai bune; tamburii lor sînt din pietre asamblate fără prea multă grijă și separate prin paturi de mortar de o grosime remarcabilă. Totul este acoperit, la fel ca și arcadele, bolțile și pereții, cu o spoială destul de fină, evident destinată să primească picturi.

Bolțile sînt foarte groase, din piatră și boltite în leagăn. Înaintea ultimelor reparații, ele erau în
65 starea cea mai alarmantă. Șarpanta este modernă,

sau cel puţin mult posterioară secolului al XVI-lea. Clopotniţa, la intersecţia transeptului cu nava, este octogonală, străpunsă de ferestre în plin cintru flancate de colonete scurte şi de o execuţie grosolană. Una dintre acestea se distinge prin ornamentaţia totodată curioasă şi barbară a fusului: este scrijelită sau canelată orizontal.

Să rezumăm în cîteva cuvinte caracterele bisericii Saint-Savin:

asprime şi timiditate a construcţiei; proastă calitate a materialelor; întrebuinţare excesivă a mortarului;

bolţi în leagăn necontravîntuite de bolţile colateralilor;

raritatea şi aspectul rudimentar al ornamentaţiei sculptate;

întrebuinţarea exclusivă a arcului în plin cintru.

Orice persoană familiarizată cu arhitectura evului mediu va atribui bisericii Saint-Savin, fără a ezita, o dată foarte timpurie, în secolul al XI-lea, să zicem pentru mai multă precizie, între anul 1000 şi anul 1050.

Legenda sfîntului Savin

Am extras povestirea care urmează dintr-un manuscris latin făcînd parte din culegerea lui dom Fonteneau şi copiat după legendariul sf. Ciprian de la Poitiers. Acest manuscris este un mic in-quarto de douăzeci şi opt de pagini, cu o scriitură foarte fină care îmi pare să aparţină începutului secolului al XVII-lea. Se citeşte la sfîrşitul caietului această notă, scrisă de o altă mînă: „Notă, numitul extras ne-a fost lăsat de către domnii cei vechi şi de cei care oficiau la Notre-Dame l'Ancienne, care este o parohie aproape de Saint-Pierre le Puellier. Se spune că aici exista un alt legendariu dar care nu s-a putut găsi". Viaţa sfinţilor Savin şi Ciprian, aşa cum este ea notată

în biblioteca lui Labbe, tom. II, p. 665[1], nu diferă esențial de manuscrisul din care voi da extrasul; poate chiar nu este decît o prescurtare a acesteia. M-am gîndit că, pentru explicarea picturilor care se referă, la viața sf. Savin, ar trebui să acord preferință legendariului păstrat în abație. Cît despre autenticitatea legendei înseși, nu pot decît să apelez la propriile cuvinte ale părintelui Labbe: *„Hinc patet ab imperitis temporum scriptoribus aut conficta, aut saltem vitiata, in plerisque fuisse martyrum acta"*.

Mi s-a părut inutil să traduc literal latina detestabilă și stilul umflat al autorului legendei, care împrumută numele tovarășilor celor doi martiri, și de a da o idee despre stilul naratorului și despre limba latină pe care o folosește. „În anul 458 de la încoronarea Domnului Nostru, Maximus și Ladicius fiind consuli la Amphipolis, oraș din Italia(sic), printre păgîni s-a arătat o creștere a fervorii, prin sacrificii neîncetate aduse lui Dionysius, idolul lor principal. Trăiau pe atunci la Amphipolis doi frați de origine ilustră, Savin și Ciprian, născuți la Brixia (Brescia), oraș vecin, celebri și unul și celălalt prin înțelepciunea și virtuțile lor. Ei vedeau cu oroare grosolanele superstiții ale amfipolitanilor și îi conjurau să-i părăsească pe idolii lor de lemn sau metal și să se închine la unicul Dumnezeu adevărat.

Cinci luni după sărbătoarea lui Dionysius, pe care păgînii o celebrară prin dansuri și orgii, Ladicius a venit la Amphipolis și tot poporul, urmîndu-i pe creștini, a mers să-i denunțe și să ceară moartea lor de la proconsul(*sic*). Acesta i-a chemat pe cei doi frați în fața tribunalului său, și i-a interogat mai întîi cu blîndețe. Savin, ca fiind cel mai în vîrstă, a vorbit primul, și, plin de o nobilă îndrăzneală, a mărturisit că el era creștin. El i-a reproșat chiar lui Ladicius orbirea sa. Magistratul, sperînd că tinerețea lui Ciprian va fi

---

[1] Labbe, Philippe (1607—1670), erudit francez, călugăr iezuit. În 1653 a publicat *Nova bibliotheca librorum manuscriptorum* în care dă lista cărților apărute înainte de 1500, aflate la Biblioteca Regală. (N. tr.)

mai uşor de sedus, a încercat să obţină de la acesta o retractare. Rugăminţile şi ameninţările au fost inutile; caznele nu au avut alt efect. Mai întîi au fost atîrnaţi de un stîlp şi au fost sfîşiaţi cu cîrlige de fier[1]. În vreme ce călăii se osteneau, Ladicius a vrut să mai încerce încă o dată să-i ispitească pe cei doi creştini şi să-i facă să aducă sacrificii idolilor. Dar şi-a dat atunci seama că dîrzenia lor era nezdruncinată. Savin, apropiindu-se de idolul închinat lui Dionysius, a făcut semnul crucii şi imediat idolul, căzînd de pe piedestal s-a spart în bucăţi. Furios de această întîmplare, Ladicius i-a aruncat pe cei doi soldaţi ai lui Cristos într-un cuptor mare aprins; dar focul i-a ocolit şi nu le-a ars nici măcar veşmintele. Sub bolta de foc, cei doi tineri martiri lăudau pe Domnul, cînd dintr-o dată flăcările ieşind învolburate din cuptor, i-au ars pe Ladicius şi pe cei o sută şaizeci de păgîni care asistau la supliciu. Nu a putut fi găsită nici cea mai mică urmă din cadavrele lor. Unul din notabilii oraşului, numit Gelasius, prea puţin impresionat de acest miracol, i-a dus pe sfinţi la închisoare.

Cîteva zile mai tîrziu a venit Maximus, coleg şi rudă a lui Ladicius, atras la Amphipolis de vestea mortii acestuia. I-au fost aduşi cei doi sfinţi. «Vorbeşte, îi spuse lui Savin, tu care eşti mai mare ca înălţime şi ca vîrstă; cum te numeşti?»[2].

Or, Savin avea o statură înaltă, impresionant la vedere, cu faţa plăcută şi rotundă[3], bine proporţionat, iar cît despre spirit, cel mai dulce şi cel mai amabil dintre oameni. «Tatăl meu, răspunse Savin, se numea Magnus, mama mea Tatia,

---

[1] Autorul inventează un verb pentru această tortură: *ungulari*. (N.A.)

[2] *Dic mihi qui actatis corpore es prolevior et temporis quantitate, quo cenceris nomine?* (N.A.)

[3] Traduc astfel cuvintele *cicerina facie*, pe care nu le înţeleg. Autorul vrea să spună că sfîntul avea faţa rotundă ca un bob de năut, *cicer*, sau cuvîntul este denaturat în manuscris şi trebuie să spunem: *Cincinnata facie*: cap creţ? Iată textul: „*Erat nempe Savinus statura procerus, terribilis visu, venusta et cicerina facie, decens corpore et mente benignissimus*" Autorul spunînd în prefaţa sa că el scrie pentru vulg într-un stil rustic, am preferat lectura *cicerina facie* care e mai potrivită pentru această intenţie. (N.A.)

eu mă numesc Savin. Crescut de către ei în studiul literelor, sînt un umil cleric». «Iar tu, care este numele tău?» întrebă proconsulul pe Ciprian. «Eu sînt Ciprian. Sîntem fraţi de tată şi de mamă, fii ai lui Magnus din Brescia, de trei ori consul şi învestit cu demnitatea prefectorală. Mama noastră este de asemenea din familie consulară, fiind fiică a Campadiei[1]». «— Ei bine! spuse Maximus, în ciuda ilustrei voastre origini, aflaţi că, dacă nu vă închinaţi imediat zeului Apollo, veţi fi puşi la cazne şi apoi veţi fi daţi animalelor în amfiteatru». Se ghiceşte răspunsul celor doi creştini. Trei zile supliciul lor a fost amînat, nu din milă, ci fiindcă erau pregătiţi să flămînzească o leoaică şi doi lei cumpliţi, pentru ca moartea martirilor să fie fără greş. In ziua hotărîtă, Maximus fiind aşezat pe tribuna sa şi tot poporul înghesuindu-se în amfiteatru, s-a dat drumul întîi leoaicei, care dintr-o săritură, s-a aruncat în mijlocul arenei scoţînd un răget înspăimîntător. Dar, ce surpriză! la vederea celor doi fraţi, furia ei a dispărut, ea dă din coadă ca un cîine şi le linge picioarele. Cei doi lei care sînt sloboziţi după aceea arată aceeaşi blîndeţe şi mîngîie umil victimele oferite dinţilor lor ucigători. Dar tot poporul striga: «Ei farmecă leii prin vrăjitorie! să fie omorîţi!» Proconsulul i-a trimis înapoi la închisoare, pentru a se gîndi la un fel nou de supliciu, tot atît de nou pe cît de înspăimîntător. Vreme de trei zile, cei doi fraţi au rămas în închisoare, *întăriţi de hrana postului.* La capătul acestor zile, un înger li s-a arătat: «Ieşiţi, le-a spus acesta, luaţi drumul Galiei; acolo veţi găsi răsplata pe care Dumnezeu v-o hărăzeşte». De îndată zidurile închisorii s-au îndepărtat spre dreapta şi spre stînga şi creştinii s-au văzut liberi.

Sfinţii au ieşit din închisoare spre calendele lui mai. Ei s-au dus mai întîi la doi preoţi creştini, Asclepius şi Valerius, care pînă atunci scăpaseră de persecuţie ascunzîndu-şi credinţa. Însufleţiţi de

[1] Textul afirmă că mama sfinţilor era de asemenea consul: „*Mater autem nostraeque consul de matre sua Campadia est orta*". (N.A.)

tăria lui Savin şi Ciprian, ei au găsit destulă îndrăzneală nu numai pentru a-i însoţi în lungul lor drum, dar chiar pentru a-i urma în martiriul lor. Împreună au traversat Alpii Penini şi au ajuns la malurile Ronului; renumele lor le-o luase înainte şi peste tot erau înconjuraţi de un mare număr de oameni dornici să-i vadă şi să audă impresionantele lor îndemnuri. O femeie păgînă, numită Emmenia, le-a adus la picioare copilul său mort. «Dacă sînteţi, le spuse ea, cum se pretinde, prietenii marelui Dumnezeu, faceţi prin rugăciunile voastre ca el să-mi redea singura mea speranţă, unicul meu fiu. Mă creştinez dacă mi-l redaţi.» Sfîntul Savin a făcut o scurtă rugăciune, apoi, luînd mîna copilului, l-a ridicat plin de viaţă. Călăuziţi de un înger, sfinţii şi prietenii lor şi-au urmat călătoria. La Lyon, ei au trecut rîul Saône înot(*sic*) şi, mergînd prin Burgundia de Sus au ajuns pînă la Auxerre. Acolo, ei l-au găsit pe prea slăvitul Germain şi pe Loup, episcop de Troyes, amîndoi întorşi dintr-o călătorie în Irlanda, insulă locuită de către scoţi şi bretoni, spre care suveranul pontif îi trimisese pentru a pune capăt ereziei pelagienilor(*sic*). La început, Germain a vrut să-i reţină; dar luminat de o revelaţie divină, el i-a binecuvîntat şi i-a însoţit cale de trei mile depărtare de Auxerre. După ce au trecut Loara şi au traversat ţinutul Tours, sfîntul Savin şi însoţitorii săi au ajuns în Poitou, la confluenţa Gartempei cu Creuse: acolo, de cum au făcut un popas, l-au zărit pe proconsulul Maximus care îi urmărea.

Maximus jurase să nu revadă Ausonia(*sic*) decît cînd va fi răzbunat moartea rudei sale Ladicius; el se aşternuse la drum cu două sute de mercenari italieni şi, urmărindu-i peste tot pe sfinţi tocmai îi descoperise. Deja creştinii se credeau ajunşi la capătul fatal al călătoriei lor cînd, dintr-o dată, o barcă apăru la malul apei. Au intrat în ea şi barca, fără pînze, fără rame, îi duse într-o clipă la celălalt mal. Orbit de furie, Maximus se aruncă fără şovăire în rîu pentru a-i ajunge. El pierdu aici jumătate din oamenii săi, care se înecară în

valuri. Fără a se descuraja, el îşi reîncepu urmărirea, şi îi ajunse în sfîrşit pe iluştrii fugari pe malul Gartempei, cam la o milă depărtare de Antigny, într-un loc numit Cerisier (*Cerasus*). Îndată porunci să fie legaţi şi duşi pe o insulă de pe Gartempe, în faţa unui cîmp numit Sceaux (*Sellis* sau *Psellis*). Acolo îi făcu să sufere toate chinurile pe care furia sa a ştiut să le născocească. Un nefericit, încercat de duhurile rele asista la acest trist spectacol. «Îl vezi pe nebunul ăsta, spuse Maximus lui Savin, nu ai putea să faci cu acest mizerabil vreuna din acele minuni pe care le făceai în Ausonia prin puterea Cristosului tău răstignit?» Savin, ridicînd ochii şi mîinile la cer, rugă pe Domnul să-l elibereze pe posedat: imediat spiritul impur ieşi din corpul acestui nefericit, odată cu un miros groaznic. Posedatul ceru botezul, şi cu el zece din oamenii lui Maximus. Nici o minune neputînd mişca pe acest blestemat, el porunci să li se taie capetele, lui Savin şi celor zece soldaţi ai săi; cît despre Ciprian şi tovarăşii săi, Asclepius şi Valerius, îi luă cu el la Antigny.

În aceeaşi noapte, cei doi preoţi Asclepius şi Valerius, eliberaţi printr-un miracol din fiarele lor, s-au dus în insula unde zăcea abandonat cadavrul martirului; ei l-au dus de cealaltă parte a rîului, pe o înălţime care se numea atunci muntele celor Trei Chiparoşi (*ad Tres-Cupressos*). Acolo se găsea o capelă ruinată de către vandali, închinată odinioară preafericitului sfînt Vincent. Acest loc sfînt a fost ales de către cei doi preoţi pentru mormîntul lui Savin. Ei l-au depus aici la 9 din idele lui iulie. Ciprian a fost martirizat la Antigny şi a fost îngropat alături de fratele său. Maximus şi soldaţii săi, stăpîniţi de necuratul, cuprinşi de o furie divină, au pierit cu toţii, ca nişte netrebnici, curînd după aceea."

Astfel se termină legenda. Insula Gartempe, unde Savin a suferit martiriul, există la o oarecare distanţă de oraşul actual Saint-Savin, nu departe de Antigny: este numită insula Gué-de-Sceaux; ea se află în faţa unui cătun numit Saint-
71 Cyrian, aşezat de-a lungul unei şosele romane. Se

vedeau încă, în urmă cu douăzeci şi cinci sau treizeci de ani, aproape de insulă, pe malul stîng al Gartempei, ruinele unui sat numit Gué-de-Sceaux. Cît despre muntele celor Trei Chiparoşi, el este cunoscut azi sub numele de Saint-Savin. Se trece această culme pentru a merge în cătunul Breuil. Nu am văzut nici o urmă de capelă; dar, în secolul al XVII-lea, exista pe coastă o biserică dedicată sfîntului Vincent. Părintele Labbe o numeşte biserica parohială Saint-Savin[1].

Unul din călugării reformaţi ai abaţiei Saint-Savin, în legătură cu legenda a cărei prescurtare aţi citit-o, a scris în notă: „Locul numit muntele Saint-Savin, unde se pretinde că acest sfînt a fost martirizat[2], nu este marcat prin nici un semn şi nici prin vreun monument din vechime. Biserica este construită potrivit unui gust foarte modern. Tot ce se spune asupra martiriului sfîntului Savin, ajuns în acest loc, nu este bazat decît pe o tradiţie, la fel cu ceea ce se spune asupra martiriului sfîntului Ciprian, fratele său, la Gué-de-Sceaux".

Istoria abaţiei de la Saint-Savin

Arhivele abaţiei de la Saint-Savin au fost distruse în timpul războaielor civile din secolul al XVI-lea. Documentul cel mai vechi care s-a păstrat, dealtfel lipsit de importanţă, nu datează decît de la începutul secolului al XI-lea[3]. Înainte de acesta nu se găsesc decît inexactităţi şi contradicţii.

---

[1] Bibl.: Labbe, II, 665 (N.A.)

[2] Autorul acestei note confundă faptele şi locurile. Muntele celor Trei Chiparoşi este locul unde a fost înmormîntat şi nu cel unde a fost martirizat sf. Savin. Sf. Ciprian a fost decapitat la Antigny şi nu la Gué-de-Sceaux.

Mortyrologium gallicanum (p. 1144) de André Dusuassay povesteşte în două cuvinte martiriul sf. Savin şi Ciprian. El crede fără temei că mănăstirea de la Cerisier a fost consacrată unui alt sfînt (N.A.).

[3] Este o scrisoare a lui Guillaume, duce de Acvitania, către Aribert, abate de Saint-Savin, căruia îi cere zece din călugării săi pentru a aduce reforma la Charroux. Această piesă pare, dealtfel, incertă. În text, Aribert nu este numit abate de Saint-Savin, şi acest titlu îi poate fi contestat dacă dăm crezare unei note a lui dom Fonteneau, t. XXV, p. 585 (N.A.).

Mai multe memorii în prețioasa colecție a lui dom Fontenau, deși de dată destul de recentă (sînt toate din secolul al XVII-lea sau chiar al XVIII-lea), oferă totuși după părerea mea mărturia unei tradiții locale care nu putea fi neglijată, și am făcut adesea uz de ele.

Se atribuie în general lui Carol cel Mare fondarea abației Saint-Savin. Către anul 800, potrivit cronicii de la Maillezais[1], în 810, potrivit unui memoriu manuscris al culegerii lui don Fonteneau, Carol cel Mare a pus să se construiască o mănăstire și o fortăreață într-un loc numit Cerasus sau Cerisier și a depus aici niște relicve pe care le adusese dintr-o expediție întreprinsă dincolo de Pirinei. Cerasus este, așa cum s-a văzut din legendă, locul unde sf. Savin ar fi fost prins de către soldații lui Maximus, și toate tradițiile sînt de acord în a recunoaște aici amplasarea actuală a abației. Astăzi poate părea surprinzător că un prinț războinic precum Carol cel Mare a ales această localitate pentru a construi un castel întărit. Într-adevăr, aceasta e o vale dominată de înălțimi ușor accesibile. Cum rîul Gartempe curge prin mijlocul văii, fiind aproape tot timpul ușor de trecut prin vad, nu se poate presupune sub nici o formă că fortăreața din Cerisier a fost destinată să apere un pod sau o trecătoare. Neîndoielnic însă, aspectul locurilor s-a schimbat considerabil. Altădată, cînd platourile din Poitou erau împădurite, Gartempe era poate destul de adîncă pentru a constitui un obstacol serios, încît era ușor, prin cîteva lucrări de amenajare, să fie făcută să contribuie substanțial la apărarea unui castel întărit construit pe malurile sale. În urmă cu două secole, abația mai era înconjurată de șanțuri. În 1626, la poarta vestică se ajungea printr-un pod mobil care probabil traversa un șanț umplut de apa rîului. Fie că era apărat în mod natural, fie prin intervenția omului, amplasamentul ales de Carol cel Mare nu oferea inconvenientele pe care le-ar prezenta astăzi, deoarece distanța care îl separă

---

[1] *Chronicon Malleacense*, Bibl. Labbe, II, 199 (N.A.).

de colinele vecine este mai mult decît satisfăcătoare pentru a-l pune în afara bătăii maşinilor de război cunoscute de evul mediu.

Chiar dacă acest cătun din Cerisier nu ar fi fost celebru în timpul lui Carol cel Mare ca teatru al unui martiraj, vecinătatea puternicului castel oferea unei comunităţi religioase o protecţie prea necesară în acea epocă, pentru ca ea să nu fie apreciată şi căutată. Nu există dealtfel nici un motiv să se creadă că data ridicării mănăstirii ar fi fost posterioară celei a construcţiei fortăreţei de la Cerisier; dar un lucru e sigur: Carol cel Mare este cel care a terminat aceste construcţii. După cronica de la Maillezais, Ludovic cel Pios le-ar fi găsit distruse şi le-ar fi reparat. În imposibilitatea de a explica cum clădirile au putut fi dărîmate la un interval atît de scurt de la construcţia lor, autorii *Galliei Christiana* presupun cu multă verosimilitate că fiul a încheiat opera tatălui său. Oricum ar fi, Ludovic cel Pios a înzestrat din belşug abaţia şi i-a încredinţat conducerea sfîntului Benedict din Aniane.

Descoperirea moaştelor sf. Savin şi ale sf. Ciprian a adus faimă mănăstirii de la Cerisier şi, fără îndoială, a prilejuit schimbarea numelui ei. Citesc, într-unul din memoriile manuscrise deja citate, că acest eveniment a avut loc sub domnia lui Carol cel Mare; dar numele cîtorva personaje care figurează în naraţie ne fac să presupunem că evenimentul trebuie plasat în timpul lui Carol cel Pleşuv. Autorul memoriului spune că a găsit relatarea miracolelor care au dus la descoperirea corpurilor sfinţilor într-un vechi breviar scris cu litere gotice, păstrat în mănăstire. O oaie rătăcită de turmă, intrînd într-un tufiş, a căzut dintr-o dată lovită de o amorţeală supranaturală. Păstorul, care o urmărea, tăindu-şi o trecere prin mijlocul mărăcinişului, a voit să o facă să se ridice şi şi-a dat seama după imobilitatea acesteia, că nimerise peste mormîntul unui sfînt. El s-a grăbit să povestească întîmplarea celor pe care-i cunoştea. Curînd după aceea, unui preot, pe nume Bonitus, i s-a furat calul. Plin de o naivă încredere, el a

dus șeaua și hamurile pe mormîntul martirilor, afirmînd că le va lăsa acolo pînă cînd calul său va fi găsit[1]. Întors acasă el își văzu calul care intra singur în grajd.

Aceste miracole și încă multe altele i-au fost relatate lui Carol cel Mare, potrivit vechiului breviar, de către Baydilo, abatele de la Mormoutier (localitate apropiată de Tours) și conte palatin, care s-a grăbit să dăruiască noii mănăstiri pămîntul de la Cerisier pe care el îl poseda.

De la începutul secolului al IX-lea, abația de la Cerisier sau de la Saint-Savin se bucura de mari privilegii. Ea este citată în 817, ca fiind liberă și lipsită de obligația oricărei prestații și oricărui serviciu militar față de împărat, avînd doar datoria să se roage pentru mîntuirea sufletului său și al fiilor săi și pentru stabilirea imperiului[2]. Al doilea abate de la Saint-Savin, Odon sau mai curînd Dodon, a dispus să se execute mari lucrări de construcții la mănăstire, așa cum o atestă inscripția gravată pe groapa sa; ceea ce ar permite să se creadă că edificiile întemeiate de către Carol cel Mare sau Ludovic cel Pios nu aveau decît o importanță mediocră. Formidabilele ziduri de apărare ridicate în jurul mănăstirii asigurau călugărilor ei o siguranță pizmuită de către toate comunitățile vecine în acele timpuri de tulburări și de jafuri. Saint-Savin era un loc de refugiu pentru monarhii alungați din mănăstirile lor de teroarea pe care o răspîndeau în toată Galia incursiunile barbarilor din Nord. În 846, călugării mai multor

---

[1] Această trăsătură caracteristică îmi pare că dovedește vechimea, dacă nu autenticitatea tradiției. Iată traducerea textului citat în memoriul manuscris: „El luă șaua și hamurile, le duse la mormîntul acestor martiri și cu o simplitate care a fost adesea urmată de miracole în viața preoților, afirmă că el le va lăsa acolo pînă ce ei vor fi reparat această pierdere redîndu-i calul". Același miracol este povestit în „*Translation de Saint-Savin*", lucrare atribuită călugărului Rimoin, dar în alți termeni: același autor relatează un alt miracol al sf. Savin, aproape la fel de notabil ca acela al calului (N.A.).

[2] *Gallia Christiana*, II, 1285, Jacques Loubbes, ultimul abate călugăr care mai deține încă documentele mănăstirii, declară în omagiul pe care l-a făcut regelui în 1537, „că abația Sfîntului Savin este ctitorie regală și că el o stăpînește prin milostenia regilor Franței cu obligația de a ține o liturghie în fiecare zi a anului, care este slujba mănăstirească și două liturghii la fiecare fapt mărinimos al regelui, etc. *Culegerea lui dom Fonteneau*, XXV, p. 661 (N.A.).

mănăstiri au venit aici ca fugari, aducînd din oraşe foarte îndepărtate relicvele şi comorile lor. Porţile fortăreţei s-au deschis imediat pentru racle le sfîntului Maixent, a sfîntului Florent şi a sfîntului Romard. Călugării din Glanfeuil au depus aici rămăşiţele sfinte al sfîntului Maur; în sfîrşit, cei de la Saint-Martin din Autun au venit să ceară azil. Mai puţin încrezători decît străinii în forţa zidurilor lor, călugării de la Saint-Savin, la zvonul unui atac al piraţilor, au transportat la Bourges racla patronului lor şi au lăsat-o acolo vreme de treizeci de ani. Totuşi, în mijlocul jafului general, se pare că abaţia Saint-Savin, nu a fost atacată. Ea este aproape singura în picioare, în 878, printre ruinele fumegînde pe care barbarii le lăsau în urma lor, pretutindeni în Acvitania.

În acelaşi timp, faima sfinţeniei călugărilor abaţiei Saint-Savin ajunsese pînă departe. Abaţilor de la Saint-Savin li se cereau reformatori pentru a restabili disciplina în mănăstirile din sudul Franţei. Între secolul al IX-lea şi secolul al XI-lea, ei au trimis colonii dreptcredincioase în Poitou, Angoumois, Limousin şi pînă în Burgundia de sus[1]. Dacă este să dăm crezare tradiţiilor locale ale mănăstirii, faimoasa abaţie de la Cluny ar fi o fiică a celei a Sfîntului Savin.

Nu mă pot opri să relatez aici o anecdotă interesantă care face cunoscută rigoarea regulii sfîntului Benedict şi fervoarea discipolilor săi. „Citim într-un vechi manuscris din Limoges", spune autorul anonim al istoriei sfîntului Savin din care extragem aceste detalii şi care face parte din manuscrisele lui dom Fonteneau, „că aceşti barbari (piraţi normanzi), întîlnindu-l într-o seară, aproape de Châtellerault, pe unul din călugării noştri şi făcîndu-l prizonier, l-au pus să îndure toate chinurile pe care răutatea lor le-a putut născoci, crezînd că-l vor sili să vorbească, dar n-au reuşit; drept care, fiind surprinşi, acest om sfînt le răspunse după utrenia de a doua zi, că dacă nu

[1] La Ruffec, Saint Cybard din Angoulême, Saint Martial din Limoges, la Baulme (probabil Baulme-les-Messieurs în masivul Jura). N. A.

le-a vorbit, aceasta s-a întîmplat deoarece canonul nu-i permitea să rupă tăcerea începînd de la vecernie și pînă a doua zi, după utrenie".

La puțin timp după mutarea lor la Bourges, moaștele sfîntului Savin au dispărut fără a se putea afla unde au fost depuse. La apropierea unei trupe de jefuitori, călugării îngropaseră racla în biserica lor, care curînd după aceea a fost prădată și distrusă. Călugării care au luat parte la îngroparea moaștelor au murit probabil în catastrofa care a urmat și cu ei s-a pierdut și secretul. Distrugerea castelului și a bisericii este negată de către unii din istoricii abației: este totuși imposibil să se explice altfel dispariția moaștelor Sfîntului Savin într-o comunitate atît de pioasă și atît de interesată să le conserve.

Cînd liniștea a fost restabilită în Poitou, pe la 888 sau 890, un preot numit Bonitus (dacă citesc bine un nume scris deasupra unei ștersături în manuscrisul de unde extrag aceste informații) a reparat mănăstirea și, probabil, și castelul din Cerisier.

La începutul secolului al XI-lea, Adelmondis sau Almodie, contesă de Poitiers, prima soție a lui Guillaume IV, supranumit Fier-à-bras, duce de Acvitania, a lăsat prin testament o sumă de bani foarte mare lui Odon II, abate la Saint-Savin, pentru mîntuirea sufletului său. Odon a pus de îndată să se reconstruiască biserica mănăstirii sale după un plan mai vast și biserica actuală Saint-Savin trece drept opera sa.

Odon a luat în 1023 conducerea abației Saint-Savin, în timpul absenței lui Gombauld care se dusese la Charroux pentru a restabili acolo ordinea. Nu se cunoaște data precisă a morții contesei Adelmondis; dar soțul ei, care i-a supraviețuit, a murit în anul 1030. În 1040, Odon asista la tîrnosirea abației Trinității la Vendôme. Data morții sale este necunoscută. Gervais, succesorul său, dar nu imediat, era abate la Saint-Savin în 1074. El a reformat, se spune, disciplina, care slăbise sub abatele precedent, și este evident că re-
77 proșul nu se poate adresa lui Odon, care făcuse

atîta pentru mănăstire. Este probabil deci că Odon a murit cel mai tîrziu către anul 1050. Dacă, cum o atestă tradiţiile abaţiei, biserica a fost construită în întregime de el, nu ne putem îndoi că ea a fost terminată la mijlocul secolului al XI-lea. Începută probabil către 1023, dispunînd de fonduri considerabile, nu se poate presupune că munca de construcţie a durat mai mult de douăzeci şi şapte de ani.

Aşa cum am văzut, caracteristicile arhitectonice ale bisericii Saint-Savin corespund perfect cu această dată, şi arheologia, prin inducţiile sale, confirmă mărturia istoriei. Este probabil că planul lui Odon a fost modificat datorită existenţei bisericii din secolul al IX-lea pe acelaşi loc. Pe de o parte, dorinţa de a păstra cripta şi unele altare a putut să-l oblige pe Odon fie să respecte aşezarea primitivă, fie să o reproducă în edificiul pe care l-a construit; pe de altă parte, fundaţiile vechi puteau fi destul de solide pentru ca arhitecţii să vrea să le folosească. Am atras atenţia asupra dezacordului care există între nava şi corul de la Saint-Savin. Acest dezacord ţine probabil de cele două cauze pe care le-am arătat mai înainte[1].

Să admitem pentru o clipă, ca o simplă presupunere, că biserica din secolul al IX-lea ar fi avut forma unei cruci latine, că nu a avut decît o singură navă, iar corul nu a constat, ca în cea mai mare parte a construcţiilor acestui timp, decît dintr-o mare absidă care va fi ocupat tot spaţiul închis astăzi de stilobatul semicircular. Să mai presupunem că, dintr-un motiv de respect religios, sau cel puţin din comoditate şi economie a construcţiei, s-au conservat în planul nou zidurile vechi sau cel puţin fundaţiile lor şi subasmentul, ce ar fi rezultat? Pereţii absidei ar fi devenit stilobatul corului; pereţii braţelor transeptului ar fi servit să susţină cupola şi clopotniţa centrală; fun-

[1] „Punînd temeliile acestei noi biserici, aşa cum o vedem astăzi, s-au regăsit corpurile sfîntului Maixent sau Adjutor, al sfîntului Romard, al sfîntului Florent, al sfîntei Prudence, al sfîntului Savin şi al sfîntului Martin; ceea ce pricinui o bucurie de necrezut tuturor acestor buni călugări, ca şi la toată lumea din locurile învecinate" (*Culegerea lui dom Fonteneau*, t. LXXX.) (N.A.).

dațiile pereților laterali ai navei vechi ar fi preluat coloanele navei moderne. Această ipoteză, pe care eu nu o avansez decît cu cea mai mare rezervă, ar putea explica, mi se pare, strîmtarea bisericii la intersecția brațelor transeptului și poziția colateralilor corului pe o altă axă decît cea a navei. Aș adăuga că turnul apusean sau mai curînd baza acestui turn, care nu este legat de navă, a făcut parte probabil din fortificațiile castelului din Cerisier și că el nu s-a reunit cu biserica decît ca urmare a măririi acesteia din urmă sub Odon II. Caracterul militar al bazei acestui turn și absența legăturii cu pereții navei îmi par indiciii în favoarea presupunerii mele.

Trebuie să spun aici cîteva cuvinte despre o tradiție locală, căreia nu trebuie să i se dea prea mare importanță, dar care totuși nu este de neglijat. Locuitorii din Saint-Savin, probabil după pilda călugărilor abației, socotesc ca sigur că turnul occidental a fost construit de către Carol cel Mare, bizuindu-se pe o dovadă ciudată. Pe un mare număr de pietre de parament se observă litera E, săpată cu dalta și iată, se spune, sensul misterios al acestei litere. Carol cel Mare ar fi făgăduit să ctitorească atîtea mănăstiri cîte litere există în alfabet. Fiecare mănăstire ar fi fost, dacă putem să ne exprimăm astfel, numerotată, urmînd ordinea fundării sale, și Saint-Savin, ca fiind a cincea, ar fi fost desemnată printr-un E. Într-adevăr un E figurează în blazoanele abației.

Savantul meu confrate Natalis de Wailly a binevoit să-mi comunice un document foarte curios relativ la aceste fundații atribuite lui Carol cel Mare, pe care bollandiștii[1] îl presupun a fi scris puțin după 1165. Ei n-au publicat decît prologul și tabela capitolelor. Extrasele manuscrisului concordă perfect cu cele pe care le-au dat bollandiștii[2], încît nu ne putem îndoi că ele aparțin

[1] Docți iezuiți, scriitori și editori, care au întreprins publicarea în 1643 (la Anvers, Bruxelles și Tongerloo și apoi din nou la Bruxelles) a unei lucrări intitulate *Acte ale vieții sfinților* (*Acta sanctorum*) în șaizeci de volume. (N.tr.)

[2] Tomul II din ianuarie 1845. (N.A.)

aceleiaşi opere[1]. Acest manuscris, confirmînd realitatea celor douăzeci şi trei de fundaţii carlovingiene, ar contrazice tradiţia relativă la Saint-Savin, deoarece, după el, litera sa ar fi I şi nu E. Manuscrisul poate dealtfel fi considerat drept o autoritate irecuzabilă. El atestă numai o tradiţie răspîndită în secolul al XV-lea care, după toate aparenţele, era conservată cu variante în diferitele mănăstiri pentru a căror istorie aduce mărturie.

Aş cita, cu această ocazie, un fapt curios pe care l-am observat eu însumi. Există la biserici din Conques (Aveyron), printre un destul de mare număr de relicvarii vechi, un obiect de formă triunghiulară, din lemn îmbrăcat cu aramă aurită sau poate cu argint aurit, încrustat cu pietre preţioase şi cu cîteva intalii antice, printre care se remarcă o Victorie scriind pe un scut, de un foarte frumos stil. Baza triunghiulară a fost evident reparată, şi într-un mod foarte stîngaci, într-o epocă foarte veche; dar părţile care pot fi considerate ca intacte au o lucrătură care ar corespunde secolului al VIII-lea sau al IX-lea. Acest relicvariu este numit A-ul lui Carol cel Mare[2] şi el trece drept un dar al acestui prinţ. Se pare că în secolul al XVII-lea mai multe mănăstiri păstrau şi ele relicvarii în formă de litere, cărora li se atribuia aceeaşi origine.

Pentru a reveni la Saint-Savin, chiar dacă admiţînd autenticitatea tradiţiei locale, s-ar presupune că pietrele turnului poartă într-adevăr cifrul caracteristic acestei mănăstiri, nu ar rezulta, ca o consecinţă necesară, că aceste litere au fost gravate în timpul lui Carol cel Mare. Este imposibil, într-adevăr, să pretinzi aprecierea datei acestor E-uri prin compararea formei lor cu cea a cîtorva E-uri din inscripţiile sau manuscrisele carlovingiene. Se înţelege, că nu se poate trage nici o concluzie din forma literelor trasate grosolan cu vîrful dălţii, de către nişte lucrători neexperimentaţi.

---

[1] Biblioteca regală, manuscrise Bourlet, nr. 29, p. 189 (N.A.).
[2] După manuscrisul despre care am vorbit, Conques ar trebui să corespundă literei D. (N.A.).

Am considerat totdeauna E-urile turnului de la Saint-Savin, ca mărci de pietrari; prezenţa unui E în blazonul abaţiei mi-a zdruncinat întrucîtva convingerea, şi m-a determinat să reunesc aici micul număr de informaţii pe care l-am putut aduna. Pentru a ajunge la o opinie definitivă asupra acestui subiect, să aşteptăm ca alte fapte de acelaşi fel să vină să arunce o nouă lumină asupra chestiunii.

Către mijlocul secolului al XIII-lea mănăstirea Saint-Savin a primit donaţii considerabile. „În 1250, contele Ildefonse, sau Alfonse, al patrulea fiu al lui Ludovic VIII şi fratele lui Ludovic cel Sfînt, a donat abaţiei Saint-Savin frumoasa moşie din Rillet, cu toate dependinţele întinzîndu-se în nouă parohii vecine". În aceeaşi vreme, domeniile comunităţii creşteau ca urmare a unei danii, şi ea foarte importantă. O mamă disperată, ai cărei doi fii muriseră la vînătoare, doamna de Toiray, lăsa toate bunurile sale mănăstirii Saint-Savin. „Pămîntul senioriei de Toiray, zice călugărul a cărui relatare o transcriu, este o parte foarte importantă a abaţiei". Printr-un sentiment de umilinţă, frecvent în această epocă, nobila legatară a dorit să fie îngropată sub clopotniţa bisericii, înaintea porţii, „ca să fie călcată în picioare de către cei ce intrau şi ieşeau din biserică". — „Trebuie să se recunoască, adaugă autorul meu, că nimeni nu era îngropat în biserică, în acele timpuri, deoarece era considerată ca fiind plină de corpuri sfinte. Abaţii se îngropau în curtea mănăstirii".

Călugării de la Saint-Savin erau obligaţi să celebreze, în fiecare post al Paştelui, patru servicii divine, pentru binefăcătorii lor; primul, pentru regii ctitori; al doilea, pentru contesa de Poitou, Adelmondis; al treilea, pentru contele Ildefonse; ultimul, în sfîrşit, pentru doamna de Toiray. Amintesc aceste donaţii pentru că ele pot să dea o idee despre bogăţiile abaţiei şi pentru că, în evul mediu, marile construcţii se făceau aproape totdeauna ca urmare a unor danii sau a unor daruri făcute în folosul comunităţilor monastice. Biserica
 Saint-Savin, totuşi, nu a păstrat urmele lucrărilor

de proporţii, executate în cursul secolului al XIII-lea. Trebuie poate să se atribuie acestei epoci construcţia unui *jubé*[1] al cărui amplasament nu-l cunosc şi căruia nu-i cunosc existenţa decît dintr-un manuscris care îi menţionează distrugerea. Este dealtfel probabil că, clădirile mănăstireşti s-au lărgit sau chiar s-au reînnoit în urma altor gesturi de mărinimie, al căror obiect a fost pe atunci mănăstirea. În sfîrşit, s-ar putea încă situa în aceeaşi epocă construcţia curţilor cu galerii, distruse către sfîrşitul secolului al XVI-lea.

Între secolele al XIII-lea şi al XIV-lea, istoria abaţiei Saint-Savin nu oferă nici un fapt care să merite a fi relatat. Prosperitatea mănăstirii era pe sfîrşite şi o serie de catastrofe s-au abătut asupra bisericii.

Războaiele înverşunate din secolul al XIV-lea între Franţa şi Anglia i-au dat prima lovitură. În 1368, o trupă de englezi se retrăsese la Saint-Savin, potrivit mărturiei abatelui numit Jocelin, el însuşi englez, sau cel puţin devotat intereselor Marii Britanii. Pentru a se răzbuna pe el, un călugăr a dat în 1370 abaţia pe mîna francezilor, care i-au masacrat garnizoana. În anul următor, Prinţul Negru[2] a reintrat în posesia mănăstirii şi a trecut totul prin foc şi sabie.

Ajungem în epoca războaielor religioase, atît de nefaste pentru monumentele noastre. Las să vorbească unul din istoricii abaţiei:

„Nu ar fi nimic remarcabil de spus despre acest aşezămînt între anii 1400 şi 1500, decît jafuri, uzurpări şi dezmembrări, despre care se găsesc încă însemnări, deşi foarte incomplete, din care rezultă că în timpul acestui secol, datorită neglijenţei abaţilor şi a călugărilor, care, departe de a se opune acestor jafuri, se înfruptau din ele atît cît depindea de ei, şi toate casele, în special cele nobile, din împrejurimi s-au îmbogăţit din prăzile luate de la această sărmană abaţie...

---

[1] Tribună transversală în formă de galerie, ridicată între navă şi cor. (N.tr.)

[2] Frate al regelui Eduard al III-lea al Angliei (1312–1377) pentru care a luptat împotriva regilor Franţei Carol al IV-lea şi Filip al VI-lea, cucerind Franţa occidentală. (N.tr.)

Edictele regelui Carol al IX-lea, din 1562, care hotărau mari impozite asupra ecleziaștilor și care permiteau pentru plata acestora să se înstrăineze bunurile Bisericii, au dat loc la multe abuzuri și nu a existat om al bisericii care să nu-și imite abatele, sfîșiind măruntaiele maicii sale, adică înstrăinînd cele mai frumoase și mai bune avuții ale abației și mănăstirii...

Nu este cu putință să fie arătate în amănunt toate jafurile și toate luările și reluările care au fost făcute din sus-numita abație, atît de hughenoți cît și de catolici, începînd cu anul 1550 sau aproape, de cînd au început tulburările; dar se va vorbi de cele mai importante.

În 1562, De Bourdeille a fost trimis cu cinci sute de călăreți la Saint-Savin pe care a luat-o cu asalt și a prădat-o cu mare măcel.

În 1568, la 10 noiembrie, contele de Choisy și Beauvoisin și alți căpitani, cucerind abația fără mare rezistență, au transformat acest sanctuar într-un loc pustiu. Nu avem știre să fi ucis călugării, cum au făcut la Saint-Michel în Erm în același an, deoarece ei se retrăseseră de acolo, negîndindu-se decît să-și salveze viața, fără a avea grijă de lucrurile sfinte. Hughenoții au prădat tot ce au putut și ce rămăsese din jaful de la 1562; ei au dat foc bisericii, șarpantei, clopotniței, care mergea pînă în vîrful fleșei, ca și scaunelor corului, care erau magnifice; orgile mari și mici și tablourile au avut aceeași soartă.

Imaginea Fecioarei, care împreună cu capul sfîntului Savin se bucura de mare veneratie în rîndurile poporului (această Fecioară era numită *Fecioara copiilor*), a fost aruncată în rîu, într-o groapă mare care se află sub vîltoarea morii. Un locuitor din Saint-Savin, în vîrstă de optzeci de ani, a povestit că, după ce tulburările au trecut, poporul, adunîndu-se, a pus să se scufunde un om în apă pentru a agăța zisul tablou cu frînghii, pe care, cu cai și boi, nu au avut iscusința de a-l scoate. În afară de asta, în timpul aceluiași jaf,
 contele de Choisy a distrus mănăstirea și a intrat

în stăpînirea hîrtiilor şi titlurilor abaţiei; el a ars multe şi a dus restul la Naillé.

Se pare, de asemenea, că aceşti banditi au ars moaştele pe care le-au putut găsi şi care erau în număr mare în această mănăstire, sau le-au aruncat în rîu, deşi unii afirmă că ele sînt ascunse în vreun loc tăinuit...".

Abaţia nu a avut mai puţin de suferit de pe urma indisciplinei trupelor catolice. În 1574, ea a fost pustiită de armata regală, care a stat aici în garnizoană pînă la pacea din 1576.

Fortificaţiile de la Saint-Savin, prea slabe pentru a apăra abaţia împotriva unui asediu sistematic, suficiente însă pentru a adăposti bandele de jefuitori care dijmuiau provincia, au atras noi nenorociri asupra bisericii în timpul războaielor Ligii. Mănăstirea a fost cucerită şi recucerită de mai multe ori, şi de fiecare dată din ce în ce mai maltratată. În 1585, ostaşi ai Ligii au asediat aici pe căpitanul Taillefer, care se retrăsese în biserică.

„Ei au pus explozibil pe partea bisericii care dă spre grădina Sfîntului-Martin[1], în colţul dintre capelă şi transept; şi, făcînd o mare spărtură care nu a fost umplută decît cu pămînt, s-au făcut stăpîni prin forţă şi au luat o mare pradă din marile bogăţii pe care numitul căpitan Taillefer le adunase aici.

După moartea lui Aymeric de Rochechouart, abate de Saint-Savin, care s-a întîmplat în 1580, Claude de Villequier, tată al vicontelui de la Guerche, a găsit mijlocul de a obţine abaţia Saint-Savin, vacantă, pentru un oarecare confident numit Mathurin Vincent, sub numele căruia a tras foloase vreme de doisprezece ani şi ceva, deoarece Vincent nu era abate decît cu numele... Fiul său, vicontele de la Guerche, văzînd că garnizoana pe care trebuia să o întreţină pentru a apăra locul consuma cea mai mare parte a veniturilor, iar călugării cereau să se repare locurile arse şi distruse de către hughenoţi, care nu fuseseră reparate

[1] Capela nr. 7, după manuscrisul lui dom Estiennot; Dl. Joly a găsit urme evidente ale exploziei. (N.A.)

decît cu niște vălătuci și cu pămînt, pe magnificele ruine ale vechii curți și ale vechii clădiri, o hărăzi demolării și distrugerii sub pretextul ruinei pe care fortăreața o aduce țării, deși s-ar fi putut spune că făcea aceasta mai curînd pentru a aduna mai bine veniturile care adesea erau risipite de către garnizoane.

Seniorul de Champagne, staroste al negustorilor din Montmorillon, care era supus al abației, avea însărcinarea să distrugă fortăreața de la Saint-Savin. Se putea spera că el își va folosi cu cumpătare puterea; dar, departe de asemenea intenții, el și-a depășit în așa măsură sarcinile, încît a dărîmat nu numai fortăreața, ci a demolat și a pus la pămînt toată mănăstirea, fără a cruța nici curtea interioară cu galerii, nici stăreția, nici dormitorul, nici refectoriul, nici bucătăria, nici locuințele practicanților particulari, nici camerele de oaspeți. Se pretinde de asemenea, că impietatea lui l-a adus pînă acolo încît a vrut să dărîme clopotnița, pe care pînă și hughenoții o cruțaseră; deoarece călugării din congregația Saint-Maur restaurînd numita clopotniță în 1664, pentru a repara stricăciunile pe care focul și inimiciții timpului le cauzaseră, au descoperit un coridor mare care fusese săpat sub fundațiile numitei clopotnițe, în care zece oameni se puteau ușor mișca, ce fusese făcut pentru a arunca în aer clopotnița cu ajutorul prafului de pușcă[1]. Se presupune că seniorul de Champagne a făcut aceasta, întrucît nici hughenoții, nici normanzii n-au maltratat așa de tare această sărmană așezare cum a făcut-o el, nelăsînd nici o urmă de așezămînt religios. Numitul senior de Champagne a mai pus să se transporte multe materiale din ruinele abației în casa sa din Champagne pentru a o înfrumuseța...

Astăzi însă pare evident că galeriile curții au fost demolate de două ori și aceasta se vede cer-

[1] Este vorba de turnul de deasupra vestibulului, care avea un pod mobil și putea fi considerat ca un fel de donjon, în virtutea înălțimii și grosimii zidurilor sale. Este evident dealtfel, că acuzația adusă seniorului de Champagne nu este întemeiată. Un tunel „unde zece oameni s-ar fi putut mișca" nu este o mină. Un mic butoi de pulbere ar fi fost de ajuns pentru a dărîma turnul de la Saint-Savin (N.A.).

cetînd naşterea bolţilor din care rămîn încă cîteva urme pe partea dinspre biserică, dintre care una părea să fi avut o structură magnifică, adică cea care a fost făcută pe timpul lui Odon prin dărnicia contesei Adelmondis, ducesă de Acvitania; cealaltă în leagăn nu era decît o slabă reparaţie de întreţinere şi depinzînd de condiţiile din acel timp[1]".

Charles d'Enan, episcop de Poitiers, apoi de Langres, abate de Saint-Savin, a demisionat în 1611 din funcţia de abate, în favoarea unui oarecare Vautron, omul de încredere al unui mizerabil numit baronul Francilor, care, stabilindu-se la mănăstire, a făcut în curînd din ea o reşedinţă de bandiţi. De-a lungul mai multor ani, în fruntea cîtorva tîlhari, el a readus în împrejurimile mănăstirii Saint-Savin toate violenţele şi jafurile care se povestesc în legătură cu căpeteniile de aventurieri din secolul al XIV-lea. Crimele acestui scelerat au lăsat asemenea urme asupra monumentului a cărui istorie o scriu, încît mi-e imposibil să le trec sub tăcere.

Cînd citeşti în culegerea lui dom Fonteneau sau în arhivele prefecturii departamentului Vienne povestirea exceselor de tot felul comise de către baronul Francilor, te poţi crede în epoca cînd barbarii se aşezau ca învingători pe ruinele cetăţilor galo-romane. Baronul Francilor soseşte la Saint-Savin escortat de cîţiva bandiţi şi urmat de o trupă de concubine şi bastarzi. Imediat, el se instalează milităreşte în mănăstire; din tribună îşi face corp de gardă; îşi ia lemnul pentru încălzit din şarpanta mănăstirii. Demolează o parte a bolţilor; nu se ajunge la el decît traversînd o punte aruncată peste această gaură, deoarece el nu poate dormi liniştit decît ocrotit de un parapet. Cîtă vreme există pulbere şi gloanţe nu-i vine greu să-şi menţină mica garnizoană. Cînd pleacă după pradă, se urcă pe calul său de bătălie şi porneşte

[1] Bunul călugăr dovedeşte aici puţine cunoştinţe de arhitectură. Bolta în leagăn este singura care poate aparţine epocii lui Odon. Cealaltă parte a curţii data probabil din secolul al XIII-lea. Astăzi nu a mai rămas nimic din aceste curţi cu galerii. (N.A.)

cu zece sau douăsprăzece ajutoare înarmate pînă-n dinți. „Iată o turmă de oi: a noastră să fie! Iată boi: alegeti-i pe cei mai grași; aceștia or fi pentru saramură. Trebuie să ne pregătim pentru iarnă". Dacă, din întîmplare, vreun țăran cu căciula în mînă și cu lacrimi în ochi voia să-l roage pe baron să aibă milă de el: „Nu mai spune! Ia, ciomăgiți-l pe ticălos". Nici culesul viilor nu-l stinghereşte pe baronul Francilor. Ca și strămoșii săi, nu ară și nu seamănă; dar știe să adune roadele și încă militărește. În luna septembrie, culegătorii săi de vie iau cosorul, fără a uita pumnalul la șold și pistolul la brîu. „Care este cea mai bună vie? Este cea a acestui domnișor care îndrăznește să se creadă egalul nostru. Nu-i oare o rușine ca un mic nobil de mai ieri să aibă un vin așa de bun? Dar, pe Dumnezeu! nu el o să-l bea! Haideți copii, la treabă! și dacă boierașul vă stînjenește, amintiți-vă că aveți la îndemînă cu ce să-l puneți la respect".

Baronul Francilor nu are totdeauna acest ton înfricoșător: din bandit el știe să devină escroc. El întîlnește un burghez din Saint-Savin care trece drept bogat: „Omule ce vrei să faci din fiul dumitale? E bine făcut, are o voce frumoasă, are tot ce trebuie pentru a intra în rîndurile Bisericii. Ei, vrei să facem din el un cîntăreț de strană? Dacă îmi va fi pe plac, de ce n-ar fi el stareț într-o zi? Dar punga mi-e cam goală și mă vei obliga dîndu-mi o sută de pistoli pentru primirea sa..." Dacă vine vorba mai tîrziu, odată banii plătiți, de serviciul promis: „Banii tăi omule! cu ei am să-ți fac procese și am să te ruinez. Asta-i cu!mea! taman pentru fiul tău există slujbele în abația regală Saint-Savin!"

În afară de haremul său, baronul Francilor are o nevastă legitimă, frumoasă și de neam bun, doamna Eleonore Turpin, din familia conților de Crissé; nu este deloc geloasă și-i iubește pe bastarzii soțului ei ca și cum ar fi copiii ei. Nobila doamnă își petrece jumătate din timp la oraș, iar cealaltă în abație. Viața sa de la Paris nu seamănă deloc cu viața de la țară. La curte, ea caută să și-i
 cîștige pe judecători, deoarece baronul are procese

nesfîrşite şi din timp în timp e condamnat la moarte; ea umblă pe la cei mari, se vede cu ministrul şi cu seniorii cei mai puternici; seduce tot ce se apropie de ea. Este o femeie plăcută, spirituală, are înfăţişare distinsă şi maniere alese. Cînd vine la Saint-Savin, face alte vizite: merge acasă la femeile din oraş, urmată de oameni înarmaţi cu săbii şi pistoale; smulge broboadele sărmanelor neveste de tîrgoveţi, împarte palme în dreapta şi-n stînga, forţează dulapurile, le ia lenjeria, banii: orice îi este de folos. Dealtfel, ea se pricepe să oblige oamenii la supunere şi respectul care i se cuvin. S-a sunat liturghia de o oră; ce contează! liturghia va aştepta. Dacă întîmplător călugării au început, cu atît mai rău pentru ei. Ea intră cu mare zarvă; scutierul îşi trage sabia şi dintr-o lovitură, taie lumînările de la altar. Aceste purtări soldăţeşti au prea puţin succes la călugării de la Saint-Savin. Încît baronul Francilor a avut grijă să plaseze printre călugări un om de-al lui care, deşi are tonsura călugărească, umblă cu sabia pe sub rasă şi, în adunare, lasă să i se vadă mînerul şi aceasta mai ales atunci cînd discuţiile nu decurg după dorinţa baronului. Slujba sa este să ameninţe cu tăierea de braţe şi picioare: treaba asta o face de minune; dar cînd e vorba să asasineze, dă înapoi. Răzbunarea baronului este cumplită: mişelul este prins şi pus în lanţuri; după aceea este aruncat în colţul unei camere, îndoit din şale. Apoi se hotărăşte că are prea mult aer pentru respirat: se construieşte în jurul lui o închisoare; ea nu are decît trei picioare lungime, două picioare şi jumătate lărgime. Este lăsat aici opt luni!...

Cum nu vreau să fiu acuzat că exagerez aspectele acestui tablou, voi cita propriile expresii ale unui cronicar al abaţiei, autor al unei anchete judiciare, unde se găsesc aceste informaţii curioase asupra stării în care baronul Francilor a adus biserica Saint-Savin.

„Sus-numitul Descards, în 1611, a renunţat la abaţie în favoarea lui Vautron, confident şi aflat în mîna baronului Francilor, care s-a căsătorit cu fica naturală a numitului Descards. Numitul ba-

ron, senior de Neuchèze, era de neam mare dar foarte lipsit de avere: de aceea, soţia lui i-a adus ca dotă abaţia de la Saint-Savin. El veni, în acelaşi an cu arme şi bagaje, să-şi stabilească reşedinţa la Saint-Savin, deoarece nu avea alte bunuri. Primul mobilier pe care el l-a trimis a fost o încărcătură de bastarzi şi primul lucru care s-a văzut a fost un catîr cu coşuri încărcate cu această marfă. Mamele îşi însoţeau marfa şi fructul desfrînărilor lor; ele au descălecat şi s-au instalat în mijlocul dărăpănăturilor, în cîteva căsuţe pe care cîţiva sărmani călugări le înălţaseră cît de bine putuseră pentru a-şi face aici locuinţa. Aceste noi călugăriţe au început mai întîi, ocrotite de autoritatea şi violenţa celor care le întreţineau, să încaseze veniturile abaţiei şi să dea chitanţe pentru ele ca pentru propriul lor bun. Călugării au fost obligaţi să fugă, unii la Laultier, alţii la Mérigny, alţii pe unde-au apucat. Violenţele şi hoţiile s-au întins de asemenea asupra vasalilor abaţiei; plîngerile au fost duse la toate tribunalele, ceea ce l-a obligat pe sus-numitul baron, pentru a-şi asigura cîştigul, să ceară regelui un nou brevet, pe care l-a obţinut în 1613, prin care regele declară că vrea ca sus-numitul baron să beneficieze de abaţia de la Saint-Savin prin numele lui Claude Vautron, şi aceasta la rugămintea şi la recomandarea domnului duce de Maine.

Cum existau decrete de arestare împotriva numitului senior al Francilor, el a fost obligat să se retragă sub bolţile bisericii, unde a pus să se construiască un cămin care mai este încă acolo[1]. El a poruncit de asemenea să fie spartă bolta dinspre clopotniţă, la intrarea pe trepte, pentru a face un fel de cursă sau pod mobil pentru a scăpa de jandarmii care-l căutau. Acolo a născut fiica unui procuror din Bèse, pe care numitul baron o răpise şi o sedusese sub jurămînt de căsătorie, pe Charles de Neuchèze, zis de l'Epine, care apoi a fost abate. Astfel, prostituatele stăteau în podul bisericii iar caii printre strane. El pusese să se zi-

[1] Astăzi se văd urmele acestuia în podul bisericii, în partea de nord (N.A.).

dească portalul cel mare al bisericii, ca şi cele două porţi de intrare în mănăstire, nelăsînd deschisă decît o jumătate a uşii dinspre cetate, cealaltă jumătate fiind astupată, în aşa fel că era greu să treacă un cal prin ea.

Există de asemenea o mică poartă pe partea dinspre rîu, prin care ieşea numitul baron fără a trece prin oraş, de teamă să nu fie arestat; iar rîul trecea prin vad. Vautron, aşa rău cum era, nu era chiar într-atît încît să ia parte la toate aceste dezordini: de aceea seniorul Francilor l-a făcut să-şi dea demisia din abaţie, în favoarea unui mizerabil numit Pierre Prandion. Sub numele acestuia el a făcut mai mult rău ca niciodată... Toate aceste dezordini au produs atîta zarvă, încît marchizul de Effiat s-a hotărît să preia de drept numita abaţie şi trimise pe starostele din Île-de-France cu arcaşii săi în locul acela, atît pentru a ridica numitele venituri cît şi pentru a duce la îndeplinire decretele. El a fost obligat să stea acolo timp îndelungat, şi negăsind locuinţă s-a retras în turnul zis al Dascălului[1], unde a rămas mai mult de opt luni cu toţi oamenii săi. Numitul senior al Francilor l-a obligat pe omul său de încredere să cedeze numita abaţie fiului său natural, Charles de Neuchèze, care avea vreo doisprezece ani, şi s-a dus la Paris pentru a-şi susţine dreptul contra seniorului d'Effiat, care muri între timp. Dar doamna d'Effiat susţinea în continuare pretenţiile soţului său. Numitul senior al Francilor şi-a luat şi soţia, care era înzestrată cu inteligenţă şi frumuseţe (Eleonore Turpin de Crissé), deoarece el nu îndrăznea să apară în public de teamă să nu fie prins. Ea s-a servit atît de bine de talentele pe care i le dăruise natura, atît în ce o priveşte pe doamna de Effiat cît şi în ce-i priveşte pe judecători, încît în cele din urmă a obligat-o pe numita doamnă să renunţe la acţiune. Cîştigarea procesului i-a făcut atît de siguri pe ei, încît se poate spune că nu au revenit

[1] La tour de Chantre. Acest turn astăzi distrus, făcea parte odinioară din incinta fortificată a abaţiei. El flanca, la sud-vest, curtina din faţa faţadei bisericii. (N.A.)

de la Paris decît pentru a spori neregulile. Toată lumea era scandalizată de abuzurile lor; călugării pentru blocarea subsidiilor lor; gentilomii pentru drepturile lor; şi locuitorii pentru violenţele cărora le erau victime. În 1627 şi 1628, au mai fost încă plîngeri şi decizii în urma cărora s-a ordonat că se va face o inspecţie de către un funcţionar. În 1634, marile judecăţi s-au ţinut la Poitiers. Plîngerile asupra tuturor acestor dezordini au fost aduse şi curtea a numit un comisar pentru a inspecta şi a informa. Pe baza raportului său, a intervenit o decizie pentru execuţia căreia episcopul de Poitiers l-a delegat pe marele său vicar pentru a se duce la locul cu pricina spre a-l vizita şi a remedia dezordinea. El a întocmit un proces verbal la 28 ianuarie 1634 şi a dat mai multe ordonanţe privind serviciul religios, reparaţiile abaţiei etc. Nu s-a îndeplinit nimic din toate acestea, din cauza brutalităţilor seniorului Francilor.

Charles de Neuchèze, fiul său natural, primind cîteva plîngeri de la doamna Francilor, a luat un cal în timpul nopţii şi a fugit, în scopul de a-şi ceda abaţia vreunei persoane puternice, în schimbul unei recompense, ceea ce a produs o mare uimire. Seniorul Francilor se pregătea să-l urmărească;... dar Charles de Neuchèze n-a mers prea departe fără să revină asupra hotărîrii luate: el s-a întors la tatăl său, spre marea bucurie a acestuia. Acordîndu-i nenumărate favoruri el l-a obligat în cele din urmă să se demită de la abaţie în favoarea lui Bénigne de Neuchèze, care nu avea nici doisprezece ani. După care, între el şi locuitorii din Saint-Savin s-a declarat război deschis. El nu mai ieşea din oraş decît însoţit de cuţitari; a fost silit să părăsească dărîmăturile abaţiei, negăsindu-şi aici adăpost, şi a hotărît să meargă la Saint-Cyprien[1], unde a pus să se amenajeze guerite[2] într-o casă părăsită care exista

[1] Cătun aproape de Saint-Savin, între acest oraş şi Antigny. (N.A.)

[2] Se numea pe atunci guerită o baricadă cu ambrazuri care feresc trăgătorii. Cuvîntul guerită vine din cel spaniol *guerida*, adăpost, azil. (N.A.)

acolo și s-a retras în ea cu oameni de nimic, făcînd în fiecare zi cîte o nouă samavolnicie asupra unora și altora. Într-o zi lua boii unui țăran, îi tăia și-i punea la saramură; în cea de a doua, lua mobilele altuia și-i cotonogea pe cei care se împotriveau, în așa fel încît nu trecea o zi fără ca el să nu-și arate năravul.

Domnul Jacques d'Allemagne, senior de Naille, văzîndu-se amenințat de acest om rău, a reușit să-l înștiințeze pe Eminența sa Monseniorul cardinal de Richelieu, ministru de stat, despre viața sa destrăbălată, și Eminența sa, bine informat de blestemățiile sale și de neexecutarea dispozițiilor curții, a folosit autoritatea regelui și a expediat un ordin, la marele staroste din Poitou, de a-l prinde și a-l face prizonier. Acest ordin a fost atît de secret, că numitul senior al Francilor n-a putut descoperi nimic, și soția sa, care era la Paris de doi ani pentru a-i susține procesul, îl înștiința mereu că în grefele tribunalului nu exista nimic împotriva lui.

Un oarecare Boisjoli, locuitor din Saint-Savin, a fost acuzat de a fi zis că îl văzuse pe seniorul Francilor în pădure făcînd o faptă foarte rea, care nu poate fi numită din pudoare, iar sus-numitul senior a hotărît că asemenea vorbe îi aduc jigniri. Într-o zi de duminică, numitul Boisjoli fiind la poartă cu vecinii săi, unul dintre tîlharii numitului senior al Francilor, trecînd pe acolo, a tras cu foc de pistol, l-a ucis pe loc și a fugit. Tot orașul a fost tulburat de întîmplare și locuitorii, care se vedeau asasinați pînă și la ei acasă s-au unit împotriva seniorului Francilor și alor săi. Ei s-au dus la marele staroste și s-au jurat să i-l dea prins, ceea ce s-a și făcut, după cum urmează. Fiind înștiințat de una dintre femeile pe care le necinstise, și pe care o întreținea, că avea să vină să o vadă în acea noapte, si că se va găsi la Saint-Cyprien, ei i-au dat degrabă de știre marelui staroste și au hotărît întîlnirea într-o mică pădurice din apropiere de satul Buisson, de unde au pornit să încercuiască acea casă din Saint-Cyprien; și marele staroste așezîndu-și oamenii în jurul acesteia,

bătu la uşă. Pe dată, seniorul Francilor le-a strigat nemernicilor săi: „La guerite! la guerite!", Dar dîndu-şi seama că casa era înconjurată, i-a oprit să tragă şi deschizînd o fereastră care dădea spre Saint-Savin pentru a fugi, a fost împiedicat de cei care înconjuraseră casa. El s-a repezit mai întîi la uşă, l-a întrebat pe staroste cine era, şi, după ce l-a recunoscut, i s-a predat. L-a întrebat de unde avea poruncă să-l prindă şi cînd a aflat că era ordinul Majestăţii sale, a rămas uimit. Făcîndu-se ziuă, starostele a poruncit oamenilor săi să urce pe caii seniorului Francilor, deoarece avea opt sau nouă dintre cei mai frumoşi; l-a pus pe seniorul Francilor să urce pe un cal mic şi apoi l-a legat, şi au pornit prin Saint-Savin pentru a-l duce la Poitiers. Cînd a văzut că îl duceau la Saint-Savin, a început să strige, să-i spună starostelui că nu asta i se promisese, că îl va da pradă răzbunării şi mîniei duşmanilor săi, la care starostele a răspuns că avea ordin să-l facă să treacă pe acolo, dar că nu i se va face nici un rău. Nu mai spun nimic despre injuriile şi blestemele ce l-au însoţit pe toate străzile din Saint-Savin, pe unde a fost plimbat în această stare; după aceea a fost dus la închisoare la Poitiers, apoi, după cîtva timp, la Bastilia, din ordinul regelui, unde a murit poate otrăvindu-se, cum se crede, căci nu putuse scăpa, deşi rudele sale se străduiseră să ceară iertare pentru el".

Mănăstirea de la Saint-Savin nu s-a bucurat de mai multă linişte după întemniţarea şi moartea baronului Francilor; văduva şi fiul său, Bénigne de Neuchèze, în ciuda a douăzeci de dispoziţii emise contra lor, au continuat să se judece pentru posesiunea abaţiei şi să-i nedreptăţească pe locuitorii oraşului, cu o îndrăzneală de necrezut. În 1639, doamna Eleonore de Turpin-Crissé văduva lui Henri de Neuchèze, baron al Francilor, însoţită de o trupă de oameni înarmaţi, a intrat în via lui Gabriel Casseloup, notar la Saint-Savin, şi a recoltat-o cu forţa. Informarea judiciară de unde extrag aceste detalii relatează, după mai multe mărturii,
93 că ea spusese, înjurînd, „că voia ca diavolul să-i

mănînce corpul dacă numitul Casseloup ar fi băut vin din via sa". O scrisoare a regelui Ludovic al XIII-lea îl însărcinase pe episcopul de Poitiers şi pe intendentul finanţelor din Poitou să restabilească ordinea în mănăstire şi să ia în acest scop toate măsurile care li se vor părea potrivite. Călugării din congregaţia Saint-Maur au fost instalaţi în abaţie la 29 august 1640 şi s-a interzis sub pedeapsă cu moartea, abatelui de Neuchèze, mamei sale[1] şi valeţilor lor de a intra în oraşul Sain-Savin sau pe domeniile abaţiei. S-a stabilit ca bunurile mănăstirii să fie administrate de o comisie de eclezialti şi de laici şi ca o parte din venituri să fie întrebuinţată la repararea clădirilor sfinte. Dar abatele Bénigne de Neuchèze, sau mai curînd mama sa vitregă, în timpul perioadei cît a fost minor, a ştiut să-şi găsească protectori puternici. Episcopul de Chalons, Charles de Neuchèze, care-i era rudă, fusese investit şi obţinuse în 1641 suprimarea acestei comisii, a cărei funcţie i-a revenit în parte. În curînd abatele, cu mama sa vitregă, a reapărut la Saint-Savin, însoţit de o trupă de treizeci sau patruzeci de oameni înarmaţi, şi a readus samavolniciile tatălui său: el prăda arendaşii, lua cu forţa recoltele şi-i bătea pe cei ce îndrăzneau să se opună. În fiecare an, se repetau aceleaşi scene. Un fermier numit Hilaire Taffet, mai îndrăzneţ decît ceilalţi, după ce s-a înţeles cu locotenentul general din Poitiers, şi-a luat ca însoţitori cîţiva oameni înarmaţi pentru a culege via. „Dar numitul senior abate a venit totuşi gata de bătaie cu slujitorii săi şi cu alte persoane, care erau în număr mai mult de o sută, înarmaţi cu săbii, cu puşti, cu pistoale şi ciomege, care înjurînd şi care blestemînd sfîntul nume al lui Dumnezeu, în prezenţa însăşi a locotenentului particular, asesor pentru afaceri criminale din Poitiers, care se deplasase la cererea numitului Taffet, pentru a-l ajuta de va fi nevoie, se aruncară nă-

[1] S-ar părea că doamna Francilor îl adoptase pe Bénigne de Neuchèze, sau că naşterea sa adulterină a fost ascunsă, deoarece în toate actele, văduva baronului Francilor este numită mamă a abatelui.

praznic asupra numitului Taffet şi însoţitorilor săi, bătîndu-i, lovindu-i şi zdrobindu-i cu armele şi ciomegele lor, încît mai mulţi au fost răniţi cu cruzime şi viaţa le-a fost pusă în primejdie, iar unul numit Rousseau, a murit de rănile sale în 1652".

Plîngerile, anchetele, deciziile se ţineau lanţ, fără ca situaţia să se schimbe cu ceva. Abatele, ajuns la vîrsta cînd se putea face temut, părea să-l fi luat pe baronul Francilor ca model, şi, într-o anchetă făcută la Saint-Savin în 1654, el spunea în gura mare „că voia să răzbune moartea tatălui său, mort în închisoare pentru samavolniciile asemănătoare comise pe aceleaşi locuri".

Un proces verbal de inspecţie făcut din ordinul locotenentului general din Poitiers ne spune care era situaţia abaţiei în momentul reformei sale.

„O parte din bolţile bisericii era prăbuşită, stîlpii stricaţi, capelele şi *jubé*-ul ruinate, şarpanta acoperişurilor putrezită, ferestrele fără geamuri, pe jumătate zidite, corul fără despărţituri şi fără strane. Nu existau decît două clopote, unul crăpat şi celălalt uzat. Drept odoare o tunică, un patrafir, un caliciu şi un ciboriu de cositor, o cruce de lemn cu un Crist de bronz rupt era agăţată cu o frînghie. Slujbe nu se mai ţineau, călugării se împrăştiaseră, toate clădirile care alcătuiau altădată curtea mănăstirii, dormitorul şi celelalte încăperi obişnuite, în întregime ruinate şi năruite, nerămînînd din toate acestea decît cîteva părţi din ziduri."

Reparaţiile erau estimate, în 1650, la 77 683 livre.

Un alt proces verbal, al vizitei făcute de către locotenentul general din Poitiers, la 3 iunie 1652, conţine cîteva detalii interesante asupra bisericii şi în special asupra turnului vestic.

„... Şi, fiind intraţi sub clopotniţa de piatră a sus-numitei biserici, ne-au arătat numiţii călugări, pe partea dreaptă cum intrai, un loc înnegrit de
95 fum, acolo unde părea să fi fost foc cu puţin timp

înainte, din cauza negrelii fumului şi din cauza mirosului care este aici încă foarte puternic, deşi locul este mult expus la aer. Prima boltă a numitei clopotniţe pare cu totul afumată, şi ne-au rugat numiţii călugări să băgăm de seamă că, din cauză că soldaţii numitului domn abate stăteau de obicei de strajă sub numita clopotniţă şi făceau într-una focul aici, ţinînd cea mai mare parte a timpului uşa închisă, tot fumul care ieşea din numitul foc neavînd altă ieşire, intra în biserică prin uşa care dă din numita clopotniţă în capătul navei[1], cum se vede după negreala de la numita uşă şi de la peretele de deasupra acesteia, atît înspre clopotniţă cît şi în interiorul bisericii, care negreală ajunge pînă în înaltul bolţii; şi numiţii călugări ne-au arătat de asemenea mai multe desene mîzgălite pe zidul numitei clopotniţe. Ieşind din numita biserică, ne-au arătat numiţii călugări la poarta care este de partea unde au fost altădată toate curţile şi clădirile numitei biserici, care sînt în prezent cu totul dărăpănate".

O înţelegere a avut loc, în 1665, între abatele Bénigne de Neuchèze şi călugări, dar nu am putut găsi în ce condiţii s-a făcut. *Gallia christiana* plasează în acest an numai înscăunarea abatelui; trebuie crezut că din această epocă datează o administraţie mai puţin dezordonată urmînd atîtor nereguli.

Probabil clădirile conventuale (astăzi cazarma jandarmeriei) au fost construite atunci. Nu s-ar părea că au fost făcute reparaţii importante la biserică, nu am găsit nici un indiciu în acest sens. Poate s-a început acoperirea frescelor capelelor cu această spoială albă atît de des reînnoită ulterior.

Revoluţia nu a lăsat în abaţia de la Saint-Savin urmele hidoase pe care le păstrează atîtea biserici în Franţa. Cînd a început războiul împotriva sfinţilor şi a florilor de crin, toate frescele la îndemîna vandalilor erau deja ascunse sub mai multe

[1] Se pare că este vorba aici de vestibul; dar ne amintim că „marele portal al bisericii fusese zidit"; că, prin urmare, în vestibul soldaţii nu aveau *uşă de închis*. Corpul de strajă nu va fi fost plasat în tribună? Poate trebuie înţeles prin „uşa care dă în capătul navei" arcada tribunei, astupată astăzi. (N. A.)

straturi de spoială; pentru a atinge bolta corului, ar fi trebuit schele; dealtfel, ceea ce rămînea din picturi era apărat prin respectul tradiţional al locuitorilor burgului.

Cred că trebuie să situez la începutul secolului al XIX-lea cîteva lucrări executate în turn, care l-au compromis grav. S-a intenţionat să se pună obloane la ferestrele superioare: fără îndoială existau deja unele confecţionate, care nu trebuiau lăsate să se piardă; dar ele erau pătrate şi ferestrele erau în plin cintru. Ce s-a făcut? Au fost tăiaţi bolţarii arcelor. Încă în incendiul aprins de către soldaţii contelui de Choisy se calcinaseră trompele pe care se sprijină fleşa. Nici o reparaţie nu a fost făcută; pare chiar că s-au spart cu ciocanul pietrele pe care focul nu le stricase decît foarte puţin. În ciuda atîtor eforturi, imensa fleşă de fier a rezistat, într-un fel suspendată. Totuşi stîlpii mediani ai ferestrelor, excesiv de supraîncărcaţi, se crăpau în toate sensurile; pietrele se striveau, din fericire fără a se desprinde unele de altele; o crăpătură lungă s-a ivit de la ferestrele mutilate pînă la baza turnului, contraforţii se surpau şi nu mai aderau la zidurile pe care trebuiau să le susţină.

Restul bisericii era într-o situaţie aproape la fel de alarmantă; de mult timp, acoperişul dărăpănat lăsa să pătrundă apele ploilor. Bolta navei era crăpată pe toată lungimea axei ei şi fisurile aveau în cîteva locuri mai mult de cinci centimetri lărgime. Stîlpul nord-vest al cupolei, de la intersecţia navei cu transeptul, prezenta numeroase fisuri verticale, care indicau o soluţie de continuitate în zidărie, de unde putea rezulta prăbuşirea clopotniţei centrale.

Mai ales în partea de nord a bisericii stricăciunile erau cele mai ameninţătoare. Mai mulţi stîlpi se prăbuşeau, şi zidul, înclinat, era împins în afară de greutatea enormă a unei bolţi din piatră, supraîncărcată încă de un strat de cenuşă, de ţigle şi de tot felul de sfărîmături, mai înalt de un metru.

Pentru a preveni căderea iminentă a bolţii, nu ştiu care detestabil zidar, un aşa-zis arhitect, s-a
97 apucat să subzidească stîlpii. El a găurit capitelu-

rile pe două părţi pentru a monta bucăţi de lemn transversale servind drept sprijin schelei destinate să susţină arcele navelor laterale în timp ce se reparau stîlpii deterioraţi. Tot eşafodajul era astfel combinat încît, dacă lucrările ar fi continuat, edificiul s-ar fi dărîmat fără doar şi poate.

Aceasta era starea bisericii Saint-Savin cînd am văzut-o pentru prima oară cu cîţiva ani în urmă. Dl. ministru de Interne, informat de iminenţa pericolului, a hotărît să ia măsuri. Biserica a fost imediat clasată printre monumentele istorice şi autorităţile locale au fost invitate să redacteze cu promptitudine un proiect de restaurare. În această epocă, fondurile alocate la bugetul intern pentru conservarea monumentelor noastre erau atît de limitate încît toate reparaţiile se executau sub direcţia arhitecţilor din departamente, deoarece deplasarea artiştilor trimişi de la Paris ar fi consumat slabele alocaţii care se puteau acorda. Primul ajutor pe care l-a primit abaţia de la Saint-Savin i-a fost fatal. În aşteptarea proiectului general de restaurare, o sumă de o mie cinci sute de franci, singura disponibilă atunci, fusese destinată să subvenţioneze operaţiunile de consolidare cele mai urgente pe care le reclama bolta navei. Arhitectul din departamentul Vienne primise ordinul să prevină lărgirea bolţii printr-un sistem de tiranţi de fier; i se recomandase să astupe crăpăturile cu ciment şi instrucţiunile erau atît de minuţioase, încît i se preciza să toarne mortarul prin extradosul bolţii şi să vegheze ca el să nu pătrundă pe intrados peste picturi. Arhitectul nu a ţinut cîtuşi de puţin cont de aceste avertismente: el a pus să se desfacă bolta prin intradaos, a umplut crăpăturile fără nici o precauţie şi, ceea ce este cel mai rău, a pus să se înlocuiască în nartex o mare porţiune a tencuielii interioare, distrugînd astfel mai multe compoziţii, într-adevăr foarte alterate deja, dar putînd fi încă distinse. Aceste lucrări de neconceput au fost executate cu o atît de mare rapiditate, încît ministrul nu a fost informat decît cînd era prea tîrziu pentru a mai remedia ceva. Cîteva luni după aceea, arhitectul care le făcuse

a intrat, după cum mi s-a spus, într-o casă de nebuni.

În 1841, conducerea lucrărilor a fost atribuită domnului Joly-Leterme, arhitect din Saumur, care își dovedise priceperea în restaurarea bisericii de la Cunault. De aici înainte, reparațiile au fost dirijate cu inteligență. Toate părțile amenințate ale mănăstirii au fost consolidate, cîteva au fost subzidite, nu fără precauții infinite. Trompele, stîlpii mediani ai ferestrelor, arcele turnului au fost înlocuite, operație periculoasă, interprinsă cu îndrăzneală, se poate spune cu curaj, și terminată astăzi cu o reușită completă. Acum, contraforții sînt reparați, zidurile întărite; crăpăturile au dispărut. Conservarea bisericii este de acum înainte asigurată pentru mult timp și nu rămîne decît să se facă aici ușoare reparații de detaliu, cărora li se poate prevedea dinainte succesul. În același timp în care dl. Joly conducea operațiile de consolidare, el a luat precauțiile cele mai minuțioase pentru a conserva tot ceea ce a mai rămas din vechile fresce. Curînd el a încercat să caute altele noi. Detașînd tencuiala cu prudență, strat cu strat, el a început să spere că va regăsi vreo veche pictură acoperită poate. Succesul a depășit speranțele. Datorită grijii sale, răbdării sale, el a reușit să aducă la lumina zilei un număr destul de mare de fresce necunoscute și să descopere urme certe ale decorației generale.

Tot interiorul edificiului era pictat sau cel puțin zugrăvit în tehnica frescei. Peste tot s-au putut constata culorile și desenul motivelor ornamentale. O restaurare completă a vechii decorații devenise ușor de făcut. Această restaurare, nu e nevoie să o spun, nu se aplică decît la zugrăveală și la motivele ornamentale, pentru care existau indicații incontestabile. Dl. Joly a conservat cu scrupulozitate pînă și cele mai mici urme ale picturii inițiale, atît ca pe o relicvă veche pentru specialiști cît și ca pe o mărturie a exactității sale. În sfîrșit, el nu a reprodus motivele de ornamentație cal-
 chiate după cele pe care tocmai le descoperise

decît în acele părţi ale bisericii pe care le-a reînnoit în întregime, dacă ne putem exprima astfel.

Începînd aceste însemnări, spunem că nici timpul nici acţiunile răuvoitoare ale oamenilor nu au dat monumentelor noastre lovituri atît de funeste ca îngrijirile făcute cu ignoranţă şi cu o tristă manie de a ameliora. Biserica Saint-Savin nu oferă, oare, dovada cea mai completă a adevărului unei aserţiuni care a fost poate privită ca un paradox? Distrusă de englezi, arsă de protestanţi, devastată în toate războaiele noastre civile, sediu al unei hoarde de bandiţi timp de o jumătate de secol, ea se distinge astăzi, printre numeroasele biserici ale acelui timp, prin unitatea dispoziţiei şi prin păstrarea caracterului ei. Nenorocirile care s-au abătut asupra abaţiei au ferit biserica de reparaţiile pe care le-au suferit, în secolul al XVIII-lea, cea mai mare parte a mănăstirilor ordinului sfîntului Benedict. Dacă arhitectura secolului al XI-lea subzistă la Saint-Savin, aceasta s-a întîmplat deoarece călugării săi au fost prea săraci pentru a o altera.

Descrierea picturilor din biserică

În întregime interiorul bisericii, aşa cum s-a spus mai sus, era îmbrăcat într-un strat de mortar pictat sau zugrăvit în tehnica frescei. Astăzi, numai o parte a picturilor este destul de bine conservată pentru a putea fi desluşită; peste tot, totuşi, s-au găsit urme care sînt suficiente pentru a permite să se aprecieze natura decoraţiei.

Iată cum era dispusă această decoraţie: portalul, cel puţin porţiunea de boltă şi de perete cuprinsă între arcul dublou şi peretele navei, prezintă mai multe compoziţii inspirate din Apocalips. Arcul dublou era împodobit cu o suită de medalioane, astăzi aproape toate distruse: mi s-a părut că recunosc aici cîteva din semnele zodiacului. Deasupra uşii care dă în navă, se vede un Crist

colosal, așezat pe un tron și înconjurat de o aură. În sfîrșit, de fiecare parte a ușii, se disting trei compartimente, unul deasupra altuia, pline de figuri foarte șterse. Cele două compartimente inferioare reprezintă, cred, apostoli: ei sînt așezați trei cîte trei, cu capul înconjurat de un nimb și cu corpul într-un fel de aură. În ancadramentul superior se văd trei îngeri, care par să-l salute pe Crist și se poate observa atitudinea orientală în care i-a înfățișat pictorul. Și astăzi încă, în tot Levantul, un personaj de seamă este salutat ducînd mîna la pămînt, apoi la inimă, la buze și la frunte. În Persia, era salutat în acest fel marele rege, așa cum se poate deduce din anecdota atît de cunoscută a lui Ismenias, care, pentru a concilia ceremonialul persan cu rigiditatea republicană a Greciei a lăsat să-i cadă inelul înaintea lui Artaxerxes și l-a cules imediat.

Pe bolta navei sînt pictate un număr destul de mare de subiecte împrumutate din Geneză și Exod.

Sala principală a criptei oferă, pe cei doi pereți de la nord și de la sud, legenda sfinților Savin și Ciprian. Un mare Crist în glorie, înconjurat de atributele simbolice ale celor patru evangheliști, ocupă toată bolta scării care duce la această criptă.

Alte fresce acoperă pereții scării și montanții ușii sau mai curînd ieșitura zidului care separă scara de criptă. Se pot recunoaște Fecioara și cîțiva sfinți, în mărime naturală; dar totul este oribil de alterat de salpetru și zugrăveala însăși, crăpată peste tot, se desparte în straturi. Se remarcă, în jurul unei figuri de sfîntă pictată în scara criptei, dispunerea arcadei sub care ea este reprezentată. La dreapta ei, deasupra coloanei, se află o mică nișă în ogivă. Este un aspect de o singularitate destul de notabilă pentru epoca la care, potrivit tuturor aparențelor, au fost executate aceste picturi.

Pereții navei, ai transeptului și ai corului ca și
101 bolțile colateralilor și ai brațelor transeptului erau

zugrăviţi în alb şi pe acest fond se figurase prin linii roşii un apareiaj regulat din piatră cu asize orizontale. La 2 metri şi 60 de centimetri de la sol (dimensiune măsurată de la sol la partea inferioară a bordurii), în navă şi în transept, se remarcă un fel de chenar sau de bordură largă, pe care sînt trasate ornamente bizare, în alb, galben şi roşu pe un fond bleu. Ici şi colo s-au regăsit porţiuni destul de bine conservate pentru a fi posibil să se calchieze motivul ornamentelor şi să fie reprodus, acolo unde tencuiala se detaşase de perete.

Coloanele erau de asemenea zugrăvite sau mai curînd pictate cu scopul de a reprezenta marmore şi agate. Nu trebuie să ne aşteptăm la o imitaţie foarte exactă; se ghiceşte doar intenţia artistului, şi nimic mai mult. E de ajuns că apar largi vine roşii, galbene, verzi sau cenuşii, mereu acompaniate de alte vine albe dezvoltîndu-se de sus pînă jos, pe trunchiul coloanei, cînd în spirale, cînd în zigzaguri opuse, cînd în linii lungi uşor ondulate. Fiecare dintre coloane are culoarea ei proprie: sînt roşii, galbene, cenuşii etc. şi pretutindeni, vine albe alternează cu vine de o altă culoare. Abacele capitelurilor erau pictate la fel. Cît despre capiteluri, nu s-au regăsit decît urme foarte incerte de colorare. Stîlpii care separă nartexul interior de navă aveau o decoraţie mai îngrijită. Coloana angajată dinspre navă este divizată în numeroase compartimente pătrate, conţinînd fiecare un animal fantastic executat grosolan, dar cu uşurinţă şi îndrăzneală. Aceste compartimente sînt acompaniate de cîteva ornamente în benzi avînd un desen bizar, dar totodată *neglijent* executat.

În interiorul navei, deasupra portalului vestic, este practicată o nişă destul de mare, în care se vede o fecioară aşezată, acoperită de veşminte bogate şi ţinîndu-l pe pruncul Isus pe genunchii ei. Această pictură, foarte elegantă şi destul de bine conservată, a fost descoperită recent, sub un strat gros de tencuială, datorită grijii d-lui Joly. Se vede clar că ea nu aparţine aceleiaşi epoci ca restul picturilor. Este un stil mai puţin sever şi de

o execuţie mai pretenţioasă. Mă îndoiesc că ea este pictată în frescă, deoarece culorile au o transparenţă care nu se observă deloc în frescele vecine; aş fi mai degrabă dispus să cred că este o pictură cu liant de ou sau un alt procedeu analog. Este, cred, o operă din secolul al XIII-lea.

Ultimele lucrări executate la începutul acestui an (1845) în nava de la Saint-Savin au dus la descoperirea unei serii de picturi pînă atunci ignorate: acestea sînt figuri în picioare, cu braţele întinse şi ţinînd filacterii, care ocupă pandantivii arcadelor. Dl. Joly a distins zece, aproape toate puternic deteriorate. Una ditnre ele îl reprezintă pe Iona, cum o indică inscripţia de pe filacteriu: *Ionas in ventre . . .*, probabil *ceti.*

Pe pereţii mari ai transeptului, în afară de apareiajul şi de banda descrise mai sus, nu se văd alte urme de pictură decît un sfînt Cristofor mare, aproape în întregime şters şi care seamănă mult cu cel de la Cunault. După unele vestigii, foarte incerte dealtfel, se poate presupune că această figură este din secolul al XV-lea. Nu cred să fie executată în frescă, ci pictată în culori de apă pe vechiul strat de spoială.

Cîteva resturi de picturi reprezentînd îngeri sau sfinţi se văd în capela din braţul de nord al transeptului. Numele unuia dintre ei, Gabriel, este încă vizibil. Aceste picturi se leagă de statuia îngerului despre care am vorbit mai sus.

Odinioară, bolta corului era în întregime acoperită de picturi; dar, ca urmare a stricării acoperişului, umiditatea a făcut să cadă tencuiala de pe aproape toată înălţimea hemiciclului. Pe cîteva rare coji care mai aderă la pietrele de construcţie s-a identificat un fragment dintr-un nimb colosal cu cruce, apoi un alt nimb mai mic, în care apărea *un cap de pasăre.* Sînt indicii suficiente pentru a ne face să ghicim motivul compoziţiei. Pasărea nimbată fiind evident vulturul sfîntului Ioan, bolta trebuie să fi reprezentat pe Hristos înconjurat de atributele simbolice ale celor patru evan-
 ghelişti. La naşterea bolţii şi în nişele plasate dea-

supra arcadelor, s-au descoperit sub stratul de var mai multe figuri mari, e adevărat foarte șterse, dar a căror poziție și chiar caracteristici sînt încă recognoscibile. Mai există încă alte cîteva figuri asemănătoare pictate pe stîlpii transeptului din partea care privește spre cor. Multe au veșminte pontificale, mitre și cîrje. Cea mai mare parte dintre ele sînt nimbate. Toate, dealtfel, au suferit atît de mult din cauza umezelii și a zugrăvelilor ulterioare, încît ar fi destul de dificil astăzi să fie reproduse prin desen. Ele nu mai sînt decît niște umbre colorate, pe care ochiul le sesizează în ansamblu de la distanță și care, de aproape, devin pete confuze.

Arhivoltele arcadelor corului sînt decorate cu o bordură și cu zigzaguri, într-o dispunere originală, pictate în roșu, în galben și în alb. Rinsourile cu motive foarte variate, toate foarte simple și un pic greoaie, acoperă intradosul arcadei care separă corul de transpet, grosimea zidului în jurul deschiderilor cîtorva din ferestre, sau sînt împrăștiate ici și colo în intercolonamentul dintre ferestrele capelelor.

Capela Sfîntului Marin a păstrat vestigii mai distincte ale unei decorațiuni foarte elegante. În interior, ca și în toate celelalte capele, domină o arcatură joasă. În fiecare arcadă se vede o figură de sfînt pictat, nu prea mare și pe un fond galben uniform. Arhivoltele sînt pictate în verde și înconjurate de borduri roșii și galbene. Alți sfinți, reprezentați numai în bust, ocupă pandantivele arcaturii și împrejurul lor se grupează mici îngeri îmbrăcați în veșminte lungi, în diferite atitudini.

Se poate citi în apropierea a două personaje pictate în interiorul arcaturii: HELISABET (*sic*) și ZACHARIAS. Într-unul din spațiile dintre două deschideri de deasupra arcaturii, se distinge un bust destul de mare, cu capul înconjurat cu un nimb înaripat și ținînd o carte în mînă. În aceeași capelă se observă un alt subiect, redat în proporții mai reduse, situat într-un spațiu asemănător: două personaje nimbate așază într-un sicriu un alt personaj, nimbat și el și îmbrăcat într-un lung veș-

mînt negru; o mînă divină coboară din cer şi se îndreaptă spre prealericitul care va fi îngropat. După numele foarte vechi al capelei, presupun că pictura reprezintă îngroparea sfîntului Marin.

În capela vecină, apar încă cîteva figuri mari de sfinţi şi de episcopi, foarte asemănătoare cu cele din cor şi tot atît de deteriorate; în apropierea uneia din ele se citeşte: scs. NICOLAVS.

Rămîne să descriu sala superioară a vestibulului sau tribuna, plasată la primul etaj al turnului vestic; ea a suferit mai mult decît oricare alta şi este suficient să amintim că ea a servit drept anticameră şi poate drept corp de gardă baronului Francilor. Totuşi, un număr destul de mare de compoziţii sînt încă recognoscibile şi ceea ce se mai poate distinge accentuează regretul nostru pentru pierderea restului de picturi. Acum cîţiva ani toţi pereţii încăperii erau acoperiţi de această caracteristică culoare roz care apare atît de des în vechile edificii şi care s-ar putea lua drept o simplă zugrăveală: este, mi s-a spus, un lichen care se dezvoltă în pietrele expuse umidităţii. Îndepărtînd acest soi de efloreşcenţă roză, s-au observat dedesubt, mai întîi culori, apoi figuri; s-a ajuns chiar să se recunoască mai multe subiecte. Din nefericire, tencuiala a fost roasă aproape peste tot şi culorile prezintă aici o aderenţă mai redusă decît pe pereţii care s-au văruit. Datorită grijii şi unor precauţii minuţioase, dl. Joly a ajuns să scoată la lumină aceste vestigii preţioase. Dacă ele sînt prea alterate pentru a fi uşor reproduse prin desen, cel puţin putem să ne facem o idee asupra decoraţiei remarcabile a acestei săli şi să apreciem chiar caracterul foarte original al picturilor de aici.

Se ştie că tribuna este împărţită în două părţi printr-un arc dublou; peretele dinspre vest este singurul care a rămas gol.

Pe porţiunea de boltă cuprinsă între arcul dublou şi navă apar două figuri colosale; una nimbată este aşezată pe un tron, într-una din acele
105 aureole pe care unii specialiştii le numesc *vesica*

piscis, şi îl reprezintă probabil pe Hristos într-una din atribuţiile sale de judecător suprem; cît despre cealaltă figură, plasată sub o arcadă sau într-o aureolă, ea a fost prea mutilată prin desprinderea unor mari plăci de tencuială pentru a mai fi posibil să fie identificată cu oarecare certitudine. Poate că s-a intenţionat să se reunească în acelaşi loc Tatăl şi Fiul, sau chiar Treimea, aşa cum au făcut-o mai mulţi artişti din evul mediu[1]. Starea de conservare a acestor fresce este astăzi atît de proastă, încît pentru explicarea lor nu dispunem decît de presupuneri.

PERETELE CU FAŢA SPRE EST

Între intradosul bolţii şi extradosul arcadei foarte adînci pentru care peretele navei formează fondul:

Trei mari figuri aproape şterse, a căror atitudine însăşi nu este uşor de distins. Poate că artistul a vrut să reprezinte Schimbarea la faţă. Hristos ar fi plasat între Moise şi Ilie.

Doi îngeri drapaţi în veşminte lungi, în mărime naturală, îndreptîndu-se şi unul şi celălalt spre cheia arhivoltei, unde se vede un medalion[2] purtat de alţi doi ingeri, mai mici, în atitudinea tipică a personajelor alegorice antice înaripate şi suflînd în trîmbiţe.

INTRADOSUL NIŞEI

Repetiţie a motivului precedent: doi îngeri purtînd un medalion.

Partea dreaptă a nişei: un personaj, cu capul gol, aşezat pe un scaun şi sub o arcadă; mantia sa este roşu-brună, veşmîntul galben. Mîna dreaptă o ţine la piept; cea stîngă este uşor ridicată, dege-

[1] În capela de la Montoire, din apropiere de Vendôme, de exemplu, în secolul al XII-lea sau al XIII-lea, sau chiar în tabloul atribuit regelui René, care se vede la spitalul de la Villeneauveles-Avignon. (N. A.)

[2] Fără îndoială că acest medalion reprezintă un bust al lui Hristos. Este un motiv destul de frecvent în picturile evului mediu. (N. A.)

tul arătător şi cel mare sînt ridicate semnificînd un gest de poruncă. Compoziţiile următoare fiind evident inspirate de patimile Domnului, presupun că această figură îl reprezintă pe Pilat; dacă ar fi fost Irod, ar fi avut coroană pe cap.

De partea opusă, faţă în faţă cu imaginea de mai sus, un bărbat spînzurat de un copac. Evident, acesta este Iuda.

FUNDUL NIŞEI SAU TIMPANUL DE DEASUPRA ARCADEI CARE DĂ ÎN NAVĂ

În partea superioară a acestui timpan se zăreşte, sau mai bine zis, se ghiceşte, o compoziţie care n-a fost, cred, tratată decît rareori de către artiştii bizantini: este o coborîre de pe cruce. Partea de sus a corpului lui Hristos a dispărut, deoarece mortarul s-a detaşat de multă vreme de pe zid. Această figură este colosală. Picioarele aproape ating pămîntul; discipolii şi sfintele femei, de proporţii mai mici, dar în mărime naturală, par să se înghesuie în jurul Mîntuitorului. Gambele şi partea inferioară a mantiilor, singurele părţi conservate, indică mişcarea. Două personaje se pregătesc să-l ia pe Hristos în braţe, sînt urcate, nu pe o scară, ci pe un fel de mic taburet plasat la picioarele crucii.

Doi îngeri, de mici proporţii şi foarte şterşi, ocupă acel soi de pandantiv dintre partea de jos a compoziţiei precedente şi arhivolta arcului care dă înspre navă. Această arhivoltă este ornată cu un rinsou, care se încheie prin nişte capete fantastice foarte prost desenate.

Două compoziţii pictate una deasupra alteia, pe partea stîngă a nişei, au ajuns absolut de nerecunoscut. Se poate totuşi citi pe fondul uneia din ele cuvîntul *christicolis*, scris astfel: *XPICOLIS*.

Pe partea opusă a nişei se găsesc vestigii ceva mai distincte. Este uşor de recunoscut un sarcofag gol, cu caneluri ondulate, într-o ediculă sau un fel de criptă boltită, sub care cîţiva soldaţi
 apar cu jumătate de corp, culcaţi pe scuturile lor

şi adormiţi. În ediculă, deasupra sicriului, se vede un obiect pătrat, pictat în roşu cu ornamente galbene; presupun că este o lampă funerară. Se citeşte pe fond, lîngă sacrofag: SEPULCRO DNI (*sic*). Soldaţii au cuirase cu zale şi coifuri cu apărătoare pentru nas şi cu vîrful ascuţit, foarte asemănătoare cu cele de pe tapiseria din Bayeux. Subiectul nu are nevoie de nici o explicaţie.

Se vede mai departe o arătare a lui Isus Hristos Mariei Magdalena. Numai capetele sînt destul de bine conservate: cel al sfintei este remarcabil prin expresia de vie tandreţe amestecată cu durere. Căutarea expresiei este rară, cum se ştie, la artiştii evului mediu. Această frescă se distinge şi prin tipul chipurilor, care se îndepărtează de acel oval convenţional care se observă aproape totdeauna în picturile bizantine.

PERETELE DE SUD

Se găsesc aici: 1. Trei figuri îmbrăcate în mantii lungi stînd în picioare, sub nişte arcade. 2. Trei personaje (aşezate?). 3. Două personaje aureolate, îngropînd un cadavru, şi el cu aureolă, într-un cavou; deasupra sicriului zboară doi îngeri. Aureola care înconjoară capul cadavrului mi s-a părut a fi cruciferă: ar fi aşadar scena îngropării lui Hristos de către Iosif din Arimatea şi Nicodim. 4. Două figuri în picioare, ţinînd în mînă filacterii.

CONTRAFORTUL INTERIOR, PERETELE DE SUD

El conţine: 1. Patru sfinţi sau patru episcopi, stînd în picioare, unul deasupra altuia, separaţi prin linii colorate sau ancadramente foarte subţiri. În compartimentul inferior, se citesc cuvintele: S. GELASIVS. Mi s-a spus că se distingea încă, în urmă cu cîţiva ani, numele sfîntului Fortunat; ceea ce ar însemna că au fost pictaţi pe acest contrafort, şi fără îndoială pe cel care îi este opus,

primii episcopi din dioceza de la Poitiers. 2. Patru sfinți aproape în întregime șterși. O gaură mare în zid pentru a putea trage cu pușca a fost practicată în mijlocul acestor picturi.

PERETELE DE NORD

Se văd pe el: 1. Trei figuri sub arcade. 2. O figură aureolată; doi îngeri zboară deasupra capului ei și o mare mulțime se înghesuie în jur. Unul dintre personaje pare să-l arate pe sfînt cu un gest amenințător. Se citește pe fond: DIONISIVS. Mi se pare că acest cuvînt dă cheia compoziției. Sfîntul Savin a fost adus, cum s-a văzut, înaintea idolului lui Dionysius de către proconsulul Ladicius. Ceea ce se reprezintă, deci, aici ar fi o scenă a martiriului său; și se poate presupune, cu probabilitate, că două compoziții, care o precedau pe aceasta și care sînt astăzi șterse, erau în legătură cu aceeași legendă.

Pe contrafortul interior de pe aceeași parte, patru sfinți sau patru episcopi fac pandantul personajelor dispuse asemănător pe peretele de sud.

Picturile panoului cel mai de sus de pe peretele de nord fac și ele pandant la picturile de pe porțiunea de zid opusă. Se disting aici trei personaje sub arcade; probabil acestea sînt, ca și precedentele, sfinți, patroni ai bisericii.

Restul peretelui de nord și-a pierdut tencuiala. Peretele de vest nu pare să fi fost vreodată acoperit cu picturi; să ne reamintim că el este străbătut de deschideri pentru manevrarea unui pod mobil.

Să rezumăm pe scurt această imensă decorație istoriată:

În vestibul, o serie de subiecte luate din Apocalips; pe bolta navei, o suită de compoziții inspirate din Geneză și Exod;

Corul îi reunea în jurul lui Hristos pe sfinții protectori ai abației sau care au făcut cinste provinciei Acvitania;

Capelele ofereau de asemenea imaginile patro-
09 nilor bisericii și ale episcopilor din regiune;

Cripta era consacrată legendei sfinților Savin și Ciprian;

În sfîrșit, tribuna pe lîngă o serie de subiecte luate din Patimi și din legendele locale, reunea, ca într-un fel de iconostas imaginile unei mulțimi de sfinți cinstiți în mod deosebit în mănăstire.

Observații asupra picturilor de la Saint-Savin

Picturile de la Saint-Savin, cel puțin toate cele pe care le-am putut observa de aproape, sînt *fresce*[1], ceea ce înseamnă că ele au fost aplicate pe tencuială de mortar umed în care culorile preparate în apă de var au pătruns cîțiva milimetri. Acțiunea luminii a slăbit mult vioiciunea culorilor; oricine se poate convinge comparînd picturile navei, expuse la lumină, cu cele din criptă, care au rămas într-o obscuritate continuă: primele s-au deteriorat, în timp ce celelalte și-au conservat toată prospețimea. Dar cauza principală de distrugere pare să fi fost umiditatea; atunci cînd n-a cauzat căderea mortarului, cum s-a întîmplat din nenorocire în bolta corului, ea a produs un fel de eflorescență (este acea vegetație roz de care am vorbit puțin mai înainte) care a detașat culorile de pe tencuiala în care ele trebuiau să se încorporeze. Nu mai rămîne astfel decît un strat de praf care se îndepărtează la cea mai mică frecare. În cîteva locuri, culorile, fie că au fost prea groase[2]. fie că au fost aplicate pe un mortar prea uscat,

---

[1] Trebuie exceptate Fecioara din nartex și sfîntul Christofor din transept, și unul și altul pictați la destul timp după marile compoziții din navă și din criptă. Mortarul pe care picturile sînt aplicate este făcut cu var autohton și nisip cernut; el a fost netezit cu mare grijă și pe ultimul strat s-a trecut cu o soluție de var pentru a face să dispară toate asperitățile și a acoperi interstițiile. (N.A.)

[2] Călugărul grec, autor al unui ghid al picturii traduse de către doctorul Paul Durand, recomandă să se aplice diferitele straturi de pictură foarte subțiri, pentru ca ele să adere bine unele la altele. Se pare că această recomandare nu a fost totdeauna urmată cu exactitate. De văzut *Manuel d'inconographie chretienne*, p. 35, asupra felului cum trebuie pictată carnația. (N.A.)

fie în sfîrşit că au fost retuşate, s-au desprins sub formă de solzi, nemailăsînd pe tencuială decît o urmă foarte slab colorată şi adesea incertă.

Alburile şi tonurile carnaţiei s-au alterat mai mult decît celelalte tente. Pe pandantivii corului şi în capela Sfîntului Marin, există nişte trandafiri care au devenit de un negru verzui. Probabil culorile descompuse astfel sînt retuşuri vechi, deoarece se remarcă că ele sînt mai groase decît celelalte şi imperfect incorporate în culorile pe care le acoperă. Cred dealtfel, că aceste picturi ale corului şi ale capelelor au o altă dată de execuţie decît cele ale navei şi ale criptei, sau cel puţin sînt datorate unor artişti pentru care procedeele frescei erau mai puţin familiare.

Se ştie că maeştrii italieni se serveau de un stil sau de un vîrf de metal pentru a schiţa compoziţiile pe tencuiala de mortar. Această linie, gravată mai mult sau mai puţin profund, nu există în frescele de la Saint-Savin[1]. Schiţa a fost făcută cu pensula: este o linie schiţată în roşu. Graţie persistenţei acestei culori, schiţa s-a conservat, în timp ce culorile care o acopereau au dispărut. Contururile sînt trasate cu o uşurinţă deosebită şi cu o siguranţă a mîinii care indică atît iscusinţa cît şi obişnuinţa. Nu se vede nici un fel de revenire şi, prin puritatea schiţei, aceste compoziţii amintesc îndrăzneala picturilor antice de la Pompei şi de la Herculanum.

Pictura în frescă nu admite decît un număr foarte limitat de culori, deoarece varul descompune toate culorile vegetale şi multe din culorile metalice. Paleta artiştilor care au lucrat la Saint-Savin era dintre cele mai restrînse şi mă îndoiesc că ei vor fi făcut uz de toate resursele pe care, chiar în timpul lor, le comporta acest gen de pictură. Culorile pe care le-au întrebuinţat sînt albul, negrul, două nuanţe de galben, mai multe

[1] Se văd totuşi cîteva trăsături ale unei schiţe executate cu un vîrf ascuţit într-una din capele. Dl. Joly, care le-a observat cel dintîi, crede că această schiţă nu a fost niciodată executată. El a recunoscut dealtfel că ea era trasată de o mînă îndrăzneaţă şi o compară cu schiţa unui artist exersat, mai curînd decît cu un decalc timid după un poncif. (N.A.)

nuanţe de roşu, mai multe nuanţe de verde, de albastru şi nuanţele rezultînd din combinaţia culorilor precedente cu albul.

Albul frescelor de la Saint-Savin este aşternut în strat subţire; el s-a descompus adeseori şi uneori a devenit parcă translucid. Inscripţiile din navă trasate în alb sînt acum ilizibile.

Negrul pur a fost rareori întrebuinţat. Amestecat cu alb, el servea să compună diverse nuanţe de gri.

Roşurile s-au conservat în general foarte bine. Acestea sînt, cred, ocruri, şi prin urmare, ele nu au avut niciodată o mare vivacitate. Nuanţa care apare cel mai frecvent este foarte intensă, un pic violacee şi tinzînd spre purpuriu.

Galbenurile sînt de asemenea bine conservate. Unele drapaje sînt pictate cu un galben de o strălucire remarcabilă, pe care ocrurile de astăzi mi se pare că nu o ating.

Albastrul este foarte alterat. Dealtfel a fost folosit destul de rar. Aproape totdeauna el a căpătat o tentă verzuie şi murdară. Analiza pe care Dl. Chevreul a binevoit să o facă, la rugămintea mea, a demonstrat că baza acestei culori era cobaltul[1].

Verdele este uneori foarte strălucitor şi foarte proaspăt. Nu-i cunosc compoziţia, dar mă îndoiesc că a fost preparat dintr-un mineral natural. Tenta cea mai deschisă lipseşte, cred, din fresca modernă.

Este inutil să mai spun că nici una din aceste culori nu are transparenţă. Toate au un aspect pămîntiu şi tern. Este evident că ele nu au fost niciodată acoperite cu verniu sau cu encaustică, cum sînt unele picturi murale ale celor vechi.

---

[1] „Materia albastră provenind de la biserica Saint-Savin este colorată cu sticlă albastră pisată de cobalt numită *smalt*. După ce s-a obţinut cu ajutorul acidului clorhidric, subcarbonatul de calciu, cu care materia era amestecată, am izolat perfect oxidul de cobalt albastru, care nu se dizolvase în acid. Este sigur că cei vechi cunoşteau proprietatea, pe care o au anumite minerale, de a forma o sticlă albastră cu materia sticlei, adică cu siliciu şi un alcaliu, potasiu sau sodiu. H. Davy a constatat, în 1814, că vase dintr-o sticlă albastră transparentă, găsite în mormintele din Grecia Mare, erau colorate cu cobalt, etc." (Extras dintr-o notă a d-lui Chevreul). (N.A.)

Culorile au fost aplicate prin largi tente plate, fără a marca umbrele, astfel că este imposibil de determinat din care parte vine lumina. Totuşi, în general, reliefurile sînt indicate cu nuanţe deschise şi contururile sînt marcate prin nuanţe închise; dar se pare că artistul nu a avut în vedere decît să obţină astfel un fel de modeleu convenţional, aproape la fel cu cel care se vede în pictura noastră de arabescuri. În redarea drapajelor, toate pliurile sînt marcate prin trăsături închise, de obicei roşii, oricare ar fi culoarea stofei. Reliefurile sînt subliniate prin alte linii albe, care se interferează destul de prost în ansamblu[1]. Nu există nicăieri umbre proiectate, iar în ceea ce priveşte perspectiva aeriană, sau chiar perspectiva liniară, este evident că artiştii de la Saint-Savin nu s-au preocupat deloc de ele.

Am vorbit de proasta calitate a albastrurilor folosite în aceste fresce. Albastrul celei mai mari părţi de fonduri de cer a dispărut. Partea inferioară a fondurilor, nu îndrăznesc să spun terenul, s-a conservat mai bine. Aproape toate figurile se detaşează pe o culoare deschisă şi transşantă; dar este dificil de ghicit ce a vrut pictorul să reprezinte. Adesea, o suită de linii paralele de tente diferite se aseamănă cu un covor, dar aceasta nu este, cred, decît un fel de ornamentaţie capricioasă, fără nici o pretenţie de adevăr şi singurul scop al artistului pare să fi fost acela de a face să iasă în evidenţă personajele şi accesoriile esenţiale pentru subiectul respectiv.

La drept vorbind, aceste accesorii nu sînt decît nişte hieroglife sau imagini pur convenţionale. Astfel, norii, arborii, stîncile, clădirile nu pre-

---

[1] Se observă, în frescele de la Saint-Savin, aplicarea procedeelor indicate de către Theophilus şi de către călugărul grec autor al Tratatului de pictură recent publicat de către Didron. Aceşti doi autori recomandă să se înconjure contururile cu o tentă închisă şi să se marcheze reliefurile cu tente mai clare. Şi unul şi altul recomandă să se acopere mai întîi schiţa cu o tentă plată uniformă destul de închisă, pe care Theophilus o numeşte *poş* şi grecul προπλασμα. Pe acest fond se aplică alte tente mai închise sau mai deschise. Fără îndoială, acestui procedeu special şi mai ales compoziţiei acelui *poş* sau proplasma, i se datorează alterările caracteristice ale anumitor culori; îndeosebi transformarea unor rozuri în verde. (N.A.)

zintă nici cea mai mică intenţie de imitaţie; ele sînt mai curînd, un fel de explicaţii grafice adăugate la grupurile de figuri, pentru înţelegerea compoziţiilor.

Azi, blazaţi de căutarea adevărului în micile detalii pe care arta modernă a împins-o aşa de departe, noi înţelegem cu greu că artiştii de altă dată au găsit un public care admitea convenţii atît de grosolane. În acelaşi timp, nimic nu este mai uşor de produs decît iluzia, chiar cu aceste mijloace naive care par să o îndepărteze. Desigur, un perete de scenă din marmură, cu decoraţia sa imobilă, nu îi împiedica pe greci să se intereseze de o acţiune care se petrece de fapt într-o pădure sau printre stîncile din Caucaz; şi spectatorii lui Shakespeare, văzînd două bănci încrucişate în fundul şurii care servea ca teatru, înţelegeau că avea loc o bătălie: peripeţiile îi agitau şi fiecare fremăta la strigătele lui Richard care îşi oferea întregul regat pentru un cal[1].

Alături de această indiferenţă pentru detaliile secundare, sau, dacă vreţi, alături de această ignoranţă primitivă, se remarcă uneori o imitaţie foarte justă şi un spirit foarte fin de observaţie în atitudinile şi gesturile personajelor. Capetele, deşi lipsite de expresie, se disting adesea printr-o noblеţe deosebită şi o regularitate a trăsăturilor care aminteşte, de departe, e adevărat, tipurile pe care noi le admirăm în arta antică. Rareori feţele sînt pictate în profil şi, atunci cînd artistul le-a redat astfel, aproape totdeauna el s-a îndepărtat de acea noblеţe spre care tinde în celelalte scene. El pare să fi avut modelele sale de predilecţie, pe care ştia să le reproducă, încapabil dealtfel să inventeze de îndată ce era silit să recurgă la propriile sale resurse.

---

[1] Mi se pare că văd un început de dorinţă de a imita detaliul, în ceea ce se cheamă astăzi adevărul punerii în scenă, într-o notă a lui Cervantes pe care el a plasat-o la începutul piesei sale *Andiul de la Numancia*, probabil ca indicaţie pentru directorii de teatru. Scipio se pregăteşte să ţină o alocuţiune armatei sale: „Aici vor intra atîţia soldaţi cîţi se va putea, îmbrăcaţi după moda romană şi *fără archebuze* (N.A.)

În diferitele compoziţii din nava principală, din criptă şi din tribună epitropii sînt totdeauna pictaţi în culori vii şi distincte, în exterior ca şi în interior. Evident, aceasta nu este o invenţie a artistului, el n-a făcut decît să exprime o obişnuinţă generală a timpului său.

Hristos este totdeauna reprezentat îmbrăcat într-un stihar şi într-o mantie foarte amplă şi cu picioarele goale. O aureolă cruciferă îi înconjoară capul. Se ştie că artiştii evului mediu au identificat totdeauna pe Domnul sau Tatăl cu Isus Hristos.

Peste tot se observă aproape aceleaşi costume. În afară de regi şi de magistraţi, care poartă veşminte lungi, toţi sînt îmbrăcaţi într-o tunică cu mîneci, foarte strînsă pe talie şi căzînd pînă deasupra genunchiului. Manşetele şi tivurile tunicii sînt adesea ornate cu o broderie sau cu o bandă de stofă în culori tranşante. Picioarele sînt acoperite cu un pantalon strîmt şi încălţămintea cea mai obişnuită pare să nu fie decît o talpă legată de gambă cu curele care se încrucişează şi urcă uneori pînă la genunchi. Pe umărul drept se prinde o mantie destul de scurtă şi strîmtă, căzînd pînă la genunchi; ea este fixată nu printr-o agrafă, ci printr-un nod făcut chiar din stofa mantiei, exact în acelaşi fel cum beduinii fixează astăzi pe umerii lor lunga draperie albă în care se învelesc. Îngerii, regii, Moise şi cîteva personaje principale au tunici lungi pînă la glezne şi, pe deasupra, o mantie lungă înfăşurată astfel în jurul corpului, încît lasă un braţ şi un umăr liber; această aranjare aminteşte întru totul de numeroase statui antice.

Femeile au veşminte de o amploare redusă. Regii poartă o diademă pe frunte; dar în afară de cîteva excepţii, toate personajele sînt reprezentate cu capul gol. În navă şi în criptă, deşi unele din compoziţii reprezintă soldaţi, nu se vede nici o armură. Singura armă defensivă este un scut rotunjit în partea superioară şi ascuţit în cea de jos. Cîteva personaje par să poarte fie căşti, fie un fel de bonetă plată care strînge capul şi a cărei formă cred că e nouă. Am remarcat deja că sînt

pictaţi în tribună soldaţi a căror îmbrăcăminte o aminteşte pe cea a războinicilor de pe tapiseria de la Bayeux. Trebuie să notăm ca un fapt curios: cavalerii de la Saint-Savin nu au scări la şa. Trag concluzia că şi aici este o tradiţie antică; deoarece, pentru a nu copia harnaşamentul folosit în epoca sa, pictorul trebuia să recurgă la autoritatea vechilor modele. Poate că atîtea detalii vor părea prea minuţioase: după părerea mea, ele îşi au importanţa lor în stabilirea originii picturilor noastre. Artistul de la Saint-Savin nu a găsit nicidecum în costumele din timpul său aceste mantii largi care drapează atît de elegant personajele principale. Nici în secolul al XI-lea, nici într-al XII-lea nu se mergea în Franţa cu capul neacoperit, iar soldaţii se îmbrăcau cu zale şi cavalerii foloseau scări la şa. Dacă personajele de la Saint-Savin au un costum convenţional, dacă în aceste picturi se observă nenumărate detalii care nu corespund vremii în care ele au fost executate, trebuie să recunoaştem că artistul nu şi-a luat modelele din ambianţa epocii sale, că el a copiat tipuri antice şi consacrate prin tradiţie.

Mişcarea drapajelor, realizată în general destul de corect şi adesea foarte graţios, ar fi suficientă ea singură pentru a dovedi reminiscenţe antice. Se surprind aici cu uşurinţă ecouri nu numai ale costumaţiei familiare artiştilor din timpurile de aur ale Greciei, dar şi ale procedeelor lor de execuţie. Faptul se evidenţiază mai ales în maniera de a indica printr-un număr mic de pliuri mişcarea membrelor pe care le acoperă drapajul. La Saint-Savin, aceste pliuri par trasate cu ajutorul unui poncif, într-atît dispunerea lor este constantă în cea mai mare parte a figurilor. Trebuie mai ales să insist asupra unui aspect, şi anume că pliurile desenate de către artist sînt pliurile esenţiale, dacă pot să mă exprim astfel, şi indicarea lor ţine de un sistem caracteristic anticilor, care constă în a marca detaliile importante şi a le neglija pe cele inutile[1].

[1] A se compara drapajele din frescele de la Saint-Savin cu cele de pe vasele greceşti şi din frescele de la Pompei. (N.A.).

La prima vedere, picturile de la Saint-Savin frapează prin lipsa de corectitudine a desenului, prin stîngăcia execuţiei, într-un cuvînt prin ignoranţa şi inabilitatea artistului. O cercetare mai atentă va dezvălui un anumit caracter de grandoare cu totul străin operelor care datează dintr-o epocă mai recentă. Comparaţi una din compoziţiile navei principale cu un tablou de Jan van Eyck, de exemplu: acesta este neîndoielnic mult mai corect, mult mai exact, mult mai aproape de natură, dar stilul este lipsit de elevaţie şi „burghez" pentru a mă servi de o expresie de atelier. Frescele de la Saint-Savin, în ciuda miilor de defecte, au ceva din acea noblețe atît de remarcabilă a operelor de artă din antichitate. Dacă se continuă cercetarea pînă în detaliile de execuţie, se observă o simplitate aparte a mijloacelor şi procedeelor, contururi marcate net, o sobrietate a detaliilor, într-un cuvînt discernămînt în imitaţie, care nu aparţine niciodată decît unei arte foarte avansate. Cea mai mare parte a statuilor sau a tablourilor evului mediu prezintă o minuţie a detaliilor care trădează lipsa de experienţă a artistului. Nefiind în stare să distingă în modelul său părţile cu adevărat importante, el se preocupă de micile accesorii a căror execuţie este totdeauna mai uşoară. De la copiii care desenează cu cărbune soldaţi pe ziduri, pînă la artiştii mediocri din toate timpurile, procedeul imitaţiei este acelaşi: şi unii şi alţii urmăresc un scop care le este pe măsură, ei nu văd în natură decît ceea ce pot înţelege şi reproduce. Şcolile din antichitate, dimpotrivă, ştiau cu un admirabil discernămînt să neglijeze accesoriile inutile pentru a face să iasă în evidenţă cu mai multă energie ceea ce era caracteristic şi frumos în obiectul pe care ei voiau să-l imite. Este suficient pentru a ne convinge, să ne aruncăm ochii pe vasele pictate sau pe statuile greceşti din epoca clasică. Se poate concepe un model mai exact şi mai corect decît cel al figurii lui Ilissus de pe timpanul
117 Parthenonului? Şi totuşi nu există acolo nimic

căutat, nici o pretenţie de ştiinţă anatomică[1]; este o natură de elită, pentru care statuarul nu a exprimat decît ceea ce servea să caracterizeze forţa, graţia şi frumuseţea. Dincolo de talentul imitativ există întotdeauna în operele marilor maeştri acea delicateţe a gustului care ştie să distingă şi să aleagă. Nu e nevoie să spun că nu vreau să stabilesc nici o comparaţie între frescele de la Saint-Savin şi capodoperele pe care ni le-a transmis antichitatea. Dar trebuie să recunoaştem că un sistem comun a stat la baza execuţiei unor opere atît de diferite. Atît în unele cît şi în altele, apare acel sentiment delicat care face să se discearnă, în imitaţie, utilul de inutil. Spiritul antic se evidenţiază mai ales în această alegere adesea atît de dificilă. Acest spirit, foarte atenuat fără îndoială, apare totuşi, în compoziţiile Genezei şi ale Apocalipsului. Se văd, ca în copia unei copii, urmele unei arte superioare şi, dacă mă pot exprima astfel, proasta aplicare a unei metode excelente. O repet, pictorii de la Saint-Savin şi-au primit arta de la maeştrii Greciei. Moştenirea s-a transmis printr-o succesiune neîntreruptă, dar fiecare secol a diminuat depozitul preţios şi abia dacă se poate ghici bogăţia originală cînd se vede sărăcia ultimilor legatari.

Descriind aceste picturi, sper ca prin observaţii de detaliu să confirm această aserţiune cu caracter general şi să-l conving pe cititor.

Ce dată trebuie atribuită frescelor de la Saint-Savin?

Soluţionarea riguroasă a acestei chestiuni este imposibilă, lipsind informaţiile istorice; dar cred că e posibil, prin inducţii, să se ajungă la o restrîngere a limitelor incertitudinii.

Nu este o noutate faptul că în evul mediu pictura a cunoscut o dezvoltare mult mai puţin rapidă decît sculptura. Dacă se plasează o statuie din secolul al XII-lea alături de o statuie din secolul al XIII-lea ele se vor deosebi una de alta de la prima vedere. Să cercetăm apoi mai multe

[1] A se compara simplitatea de execuţie a lui Fidias cu maniera căutată şi uneori cu exagerarea maeştrilor secolului al XVI-lea (N.A.)

vitralii de date diferite din secolele al XII-lea și al XIV-lea: va fi adesea dificil să se desemneze epoca fiecăreia, mai ales dacă nu se compară decît figurile pictate, și cunoscătorii cei mai abili vor fi de acord că indiciile cele mai sigure pentru a se orienta în această apreciere nu pot fi găsite nici în costume nici în puritatea mai mare sau mai mică a desenului. Același lucru este valabil și pentru picturile murale. Costumele de convenție sau de tradiție, tipurile bizantine, pentru a spune totul într-un singur cuvînt, s-au conservat în monumentele pictate mult timp după ce sculptura intrase pe o cale de imitație nouă și își făurise un stil original. Dacă ar trebui căutată cauza unui fapt pe care nimeni nu-l poate nega, aș fi tentat să-l atribui influenței unei școli străine, opuse prin natura ei progresului și, în anumite privințe, imobilă prin sistem.

Pictura bizantină este esențialmente convențională și bazată pe tradiție. Iconostasele moderne ale bisericilor grecești reproduc cu o fidelitate extraordinară tipurile cele mai vechi, și abilitatea de imitație a artștilor a fost și este încă de așa natură, încît decă nu ești familiarizat foarte bine cu acest gen de pictură, este ușor să te înșeli cu mai multe secole în încercarea de a deduce data execuției unei imagini de sfînt sau a unei compoziții religioase[1].

Nu putem spera deci să găsim informații precise pentru cercetările noastre nici în costumele frescelor de la Saint-Savin, nici în procedeele, nici în stilul însuși al picturilor. Să cerem arhitecturii, ale cărei caracteristici sînt mult mai puțin contestabile, indicații mai pozitive.

Am putea fi tentați, la prima încercare, să stabilim data frescelor ca fiind aceeași cu cea a bisericii. Într-adevăr, o decorație pictată atît de completă pare să indice un sistem general, conce-

[1] În 1841, învățatul meu prieten, dl. Lenormant, și cu mine am văzut în biserica Sfînta Fotia, la Smirna, o fecioară, pictată în 1830, pe care am fi putut-o crede din secolul al XIII-lea. Și totuși noi văzuserăm picturi bizantine destul de vechi în Grecia și la Constantinopol. Se asemănau cu o copie foarte exactă după Cimabue. (N.A.)

put *a priori* şi executat rapid. Aceste bolţi, aceste coloane, aceste ziduri atît de rău construite, al căror aparelaj se ascunde sub tencuială, au fost incontestabil destinate să fie acoperite de pictură.

Mai multe fapte pozitive, şi care nu îmi sînt cunoscute decît de puţin timp, vin să dezmintă categoric concluziile prea grăbite la care s-ar putea ajunge:

În cîteva din capele, mai ales în cea a Sfîntului Marin, unde mortarul, detaşîndu-se, a lăsat gol zidul, se vede că pietrele de zidărie, destul de regulat aşezate în această parte a bisericii, au fost acoperite de o spoială roşie, uniformă, pe bază de apă, după cît ne putem da seama acum. Deasupra acestei spoieli roşii, s-a întins tencuiala de mortar destinată picturii frescelor[1].

În tribună se observă că arhivolta arcadei care dă în navă a fost altădată sculptată; ea prezintă o mulură foarte simplă, dar totuşi decorată şi evident destinată să fie văzută. Apoi mulura a fost ciocănită mărunt, în scopul de a face să adere tencuiala de mortar şi, pe aceasta, s-a pictat o arhivoltă cu un alt motiv. Or cum meşterii nu şi-au dat osteneala să radă relieful vechii muluri, tencuiala, în acest loc, formează o umflătură căreia nu i s-ar bănui cauza dacă în timp nu s-ar fi desprins bucăţi mari din mortar.

Este deci evident că s-a scurs un oarecare interval de timp între construirea şi decorarea cu picturi a tribunei şi a capelelor şi, mai mult, că intenţia primitivă a arhitectului nu era de a face uz de această decoraţie, din moment ce, într-un caz, el a folosit o zugrăveală uniformă iar în celălalt cerea sculpturii un motiv de ornamentare acoperit ulterior de către pictură. Ceea ce este valabil pentru cele două extremităţi ale bisericii

---

[1] Deasupra frescelor s-au pictat, probabil în secolul al XVII-lea, blazoane şi mari flori roşii, nu numai în capele ci şi pe coloanele corului. Cred că este una din urmele reparaţiilor făcute de benedictinii de la Saint-Maur. Şi aceasta nu e totul: pe deasupra florilor din secolul al XVII-lea, s-a întins o zugrăveală albă, în mai multe reprize şi cu atîta perseverenţă, încît dl. Joly a putut număra pînă la paisprezece straturi distincte, formînd împreună o grosime de aproape un centimetru. (N.A.).

poate să fi fost, foarte probabil, şi pentru navă[1] şi cor, mai ales dacă se examinează cu atenţie dispunerea ferestrelor, foarte prost calculată pentru a lumina bolta. Şi totuşi, bolta este aceea pe care se văd astăzi picturile cele mai remarcabile, cele mai bine executate.

Dacă trebuie admis că între construirea bisericii şi decorarea ei cu mari compoziţii istorice s-a scurs un interval de timp, este foarte probabil că acest interval n-a fost foarte lung.

Cînd se studiază evoluţia arhitecturii din Poitou, apare neîndoielnic faptul că sculptura decorativă a cunoscut de timpuriu o dezvoltare apreciabilă în această provincie.

Se ştie cît de mare a fost pretutindeni influenţa naturii materialului folosit asupra caracteristicilor arhitecturii. Acolo unde s-a găsit piatră totodată uşor de tăiat şi susceptibilă de a fi lucrată cu un finisaj atent, sculptura ornamentală şi-a cîştigat degrabă o mare importanţă şi folosirea ei a devenit generală în interiorul şi în exteriorul edificiilor. Calcarul, care se găseşte din abundenţă în toată regiunea Poitou, se exploatează uşor. La ieşirea din carieră, el se taie fără greutate, devine mai dur la aer şi păstrează detaliile cele mai fine pe care le lasă dalta artistului. Încît, puţine provincii pot să se compare cu Poitou pentru bogăţia ornamentaţiei lor sculptate. Capitelurile, arhivoltele, mulurile, sînt lucrate aici cu o eleganţă şi o măiestrie extraordinare. Faţadele sînt acoperite nu numai de o mulţime necrezut de mare de ornamente în benzi, dar ele mai prezintă adesea şi un număr prodigios de statuete şi de figuri de oameni sau de animale. Există asemenea biserici a căror faţadă seamănă cu un uriaş basorelief[2].

---

[1] La ultima mea călătorie la Saint-Savin, am observat că intradosul unuia din arcele dublou ale nartexului fusese acoperit de două straturi de mortar suprapuse, şi unul şi altul acoperite cu ornamente executate în frescă. Ornamentele cele mai vechi se văd într-un loc unde stratul superior s-a detaşat. Este neîndoielnic prin urmare că nava a fost decorată în două reprize, la fel ca şi tribuna şi capela sfîntului Marin (N.A.)

[2] Va fi suficient să cităm bisericile Notre-Dame din Poitiers şi din Civray, sau Saint-Pierre din Melle. (N.A.)

Încă de la mijlocul secolului al XI-lea, această preferință pentru sculptură se manifestă în Poitou și se răspîndește atît de repede, încît o biserică lipsită de ornamentație sculptată este aici, pentru a ne exprima astfel, o raritate. Nu ne putem îndoi că imagiștii din Poitou au fost foarte numeroși și că talentul lor a fost folosit pentru toate edificiile de oarecare importanță.

Totuși, Saint-Savin, am remarcat-o de atîtea ori, este sub raportul sculpturii, inferioară aproape tuturor bisericilor care o înconjoară. Cum să explicăm asprimea capitelurilor, nuditatea arhivoltelor, absența din toate părțile edificiului a acelei ornamentații tăiate în piatră, răspîndită peste tot în celelalte părți? Cum a fost posibil ca o mănăstire ale cărei bogății au fost imense și care, prin întinderea relațiilor sale, putea cunoaște și atrage între zidurile sale pe artiștii cei mai iluștri, să rămînă străină marii mișcări care anima pe atunci arhitectura în toată Franța, și mai ales în provinciile meridionale? Mi se pare că o singură ipoteză poate explica această singulară anomalie. Trebuie să presupunem că, dacă abații de la Saint-Savin nu au folosit nici sculptori, nici imagiști în biserica lor, de la construcție pînă la mijlocul secolului al XII-lea, aceasta se datorează faptului că edificiul primise deja ornamentația lor proprie, la fel de bogată, fără îndoială, după părerea lor, și poate mai aleasă decît cea a mănăstirilor vecine. Deduc că intrarea turnului vestic a conservat caracterul de simplitate determinat de destinația sa în întregime militară; dar că timpanul portalului care se deschide în nartex este de asemenea nedecorat, în timp ce cea mai mediocră biserică de sat își împodobea portalul cu basoreliefuri și cu rinsouri, este un fapt pe care nu pot să-l înțeleg, decît dacă admit că în schimb tot vestibulul era acoperit de picturi care nu mai lăsau loc lucrului sculptorului.

Este probabil că o împrejurare particulară, cum a fost venirea unor artiști renumiți, i-a determinat pe călugării de la Saint-Savin să aleagă pentru biserica lor un gen de decorație încă puțin

obişnuit, după toate aparenţele. Asemănările remarcabile care se observă între picturile navei principale şi cele mai vechi picturi bizantine m-au făcut să cred că aceşti artişti erau greci, sau cel puţin că ei aparţineau unei şcoli din Grecia. Din orice ţară vor fi fost aceştia, este sigur că ei trebuie să fi primit, sau păstrat, tradiţii ale artei antice.

Picturile vestibulului, ale navei şi ale criptei, cele mai bine conservate astăzi, îmi par să fi fost executate simultan, desigur nu de acelaşi artist, ci sub conducerea unui singur maestru, de către talentele reunite ale şcolii sale. Într-adevăr, nu numai că se remarcă o similitudine frapantă între procedeele practice, ci şi aceleaşi tipuri fizionomice, aceleaşi atitudini, aceleaşi mişcări ale drapajelor, se reproduc în aceste trei părţi ale bisericii, cu cîteva diferenţe uşoare de execuţie care denotă numai mîini mai mult sau mai puţin exersate. Înclin să cred că tribuna a fost pictată în aceeaşi epocă; dar starea de degradare a tuturor frescelor de aici nu permite decît ipoteze, deoarece o comparaţie riguroasă a devenit astăzi imposibilă.

Găsesc o diferenţă sensibilă între picturile precedente şi cele ale corului. Ultimele, incontestabil inferioare sub raportul execuţiei, dovedesc cunoaşterea mai puţin perfectă a procedeelor specifice frescei. În cor şi în capele se văd, aşa cum am mai spus, acele schimbări de culoare atît de stranii, care nu se pot atribui decît ignorării efectelor varului asupra unor anumite preparate potrivit unui alt mod de a picta. În sfîrşit, capetele nu au deloc caracterul de noblețe, şi nici drapajele, eleganţa pe care le-am atribuit unor amintiri tradiţionale din arta antică. Se observă în cor, alături de lungile şi rigidele figuri de sfinţi, rinsouri foarte grosolane, şi mai ales ornamentul intradosului arcadelor format din dinţi de lup vopsiţi în roşu. Nu este aceasta infantilism artistic, mîzgăleala — dacă pot să mă exprim astfel — a primilor noştri pictori naţionali? Cum se poate crede
123 că aceşti dinţi de lup au fost zugrăviţi de către

aceiași artiști care au pictat arcul dublou din nartex și banda transversală care separă frescele navei? După părerea mea, decorația foarte grosolană a corului ar fi contemporană cu reconstrucția bisericii de către Odon II. Cît despre frescele capelei sfîntului Marin, le cred executate la o epocă intermediară între decorația corului și cea a navei principale.

Comparația frescelor corului cu cele ale navei, și evidenta inferioritate a primelor, ar ajunge, mi se pare, pentru a da părerilor mele o mare verosimilitate; dar încă un alt argument vine să le întărească. Toată lumea știe că în decorația unei biserici, cea mai mare strălucire, cea mai mare măiestrie, resursele cele mai puternice ale artei sînt rezervate pentru locul cel mai sfînt, pentru cor. Oricît de grosolană este sculptura de la Saint-Savin, ea confirmă această regulă generală și s-a întîlnit un exemplu grăitor, comparînd capitelurile nartexului și ale navei cu cele ale corului. Pornind de aici, este evident că în epoca în care a fost executată decorația corului, ea a trebuit să fie concepută pentru a fi superioară celei din nava principală; or, dacă astăzi vedem o situație contrară, nu este acesta un argument puternic pentru a deduce că pictarea corului s-a făcut înainte de pictarea navei?

Rezumînd, dacă inducțiile mele sînt admise de către cititori, iată datele aproximative la care ne putem opri cu oarecare verosimilitate:

De la 1023 la 1050, construirea bisericii, văruirea pereților și a bolților. Decorarea corului. Decorarea capelei sfîntului Marin, posterioară cu puțin timp celei a corului.

De la 1050 la 1150 cel mai tîrziu, pictarea frescelor navei, criptei, vestibulului și tribunei, de către artiști aparținînd unei școli originare din Grecia.

De la 1200 la 1300, pictarea Fecioarei din nartex.

Începînd de la această epocă, nu mai întîlnim decît zugrăveli abjecte de care este inutil să ne ocupăm.

Descrierea picturilor

Frontispiciul lucrării tipărite despre care am vorbit la începutul acestei lucrări, desenat de către Viollet-le-Duc, este compus din ornamente luate din diferite părți ale bisericii. Iată locul pe care fiecare din aceste ornamente îl ocupă în decorația generală.

1. Nișa din peretele vestic al nartexului.

Fecioara, așezată pe un tron, înconjurată de o aureolă, ținîndu-și fiul pe genunchi; la dreapta și la stînga, în partea superioară a nișei, doi îngeri plutind pe nouri, într-o atitudine de adorație; mai jos, două personaje nimbate, îmbrăcate într-un costum monastic și ținînd o cîrjă în mînă: unul, plasat la dreapta Fecioarei, este probabil sfîntul Benedict d'Aniane, primul abate de la Saint-Savin; celălalt, care pare să fie o femeie, este poate sfînta Savina, al cărui nume se găsește într-o inscripție din criptă și pe unul din altare.

Bollandiștii povestesc foarte pe scurt legenda sfintei Savina sau Sabina, fecioară. Născută la Samon, ea și-a părăsit părinții idolatri și a venit să se boteze la Roma. După ce a călătorit multă vreme, ea s-a fixat la Troyes, unde a murit în sfințenie, după ce a făcut mai multe minuni. Se plasează moartea ei la începutul secolului al IV-lea.

Probabil numai din cauza conformității numelui, tradiția locală a pus-o pe sfînta Savina, în relație cu sfîntul Savin. Dacă, așa cum au pretins cîțiva dintre istoricii abației și cum această inscripție pare să indice: *Requiescit sanctissima Savina virgo*[1], inscripție găsită pe un mormînt de piatră gol, plasat sub altarul principal, vulgar numit mormîntul (cripta), cripta bisericii noastre ar închide corpul sfintei Savina fecioara, cum ar fi rămas acest fapt necunoscut Bollandiștilor, care plasează mormîntul sfintei în mănăstirea din Cel-

[1] Aici odihnește preasfînta fecioară Savina (N.tr.)

les, aproape de Troyes? — Poate au existat două sfinte cu acelaşi nume, una în Champagne, alta în Poitou.

2. Arcada sub care artistul a plasat Fecioara, arhivoltele din jur şi naşterile lor scobite înăuntru, sînt copiate după arcada tribunei, străbătînd altădată peretele vestic al navei principale.

3. Bandă longitudinală pictată în vîrful bolţii criptei.

4. Împletiturile, ca şi cei doi pandantivi ai arcadei, sînt împrumutate spaţiilor dintre goluri sau pandantivilor cîtorva arcade ale corului şi ale capelelor.

5. Bandă transversală pictată în navă între a doua şi a treia arcadă, plecînd din nartex.

6. Bandă care se desfăşoară de-a lungul părţii superioare pereţilor transeptului.

7. Ornament pictat pe intradosul unui arc dublou din nartex.

8. Ornament care separă longitudinal cele două jumătăţi ale bolţii navei. Se vede că acesta a înlocuit un ornament mai vechi care a reapărut pe alocuri, acolo unde pictura nouă s-a desprins.

FRESCELE DIN VESTIBUL

1. Hristos aşezat pe un tron, înconjurat de o aureolă, cu capul nimbat şi braţele întinse. El dă binecuvîntarea cu mîna dreaptă. Mai mulţi îngeri, purtînd instrumentele Patimilor, sînt plasaţi la dreapta şi la stînga lui, în unghiurile timpanului. Aceste figuri de mici proporţii şi foarte alterate, deşi mai pot fi recunoscute astăzi, erau odinioară aproape în întregime ascunse sub licheni şi sub spoială. Ele au fost regăsite prin grija d-lui Joly.

Expresia lui Hristos este remarcabilă prin candoarea sa amestecată cu tristeţe. Evident, artistul a vrut să-l reprezinte în floarea tinereţii: caracter destul de rar în imaginile executate în Franţa. Părul său este blond şi flutură pe umeri, împărţit

simetric pe frunte. Nu are decît un început de barbă, abia vizibilă. Trebuie semnalată ca o particularitate rar întîlnită în ţara noastră, maniera în care degetele mîinii drepte sînt plasate pentru a da binecuvîntarea: degetul gros se înclină spre inelar, care este îndoit; celelalte trei degete sînt ridicate, dar inegal. Nu mă îndoiesc că aici este reprezentat gestul de binecuvîntare după ritualul grecesc. Este adevărat că pentru a i se conforma perfect, ar trebui ca degetul cel mic şi cel mijlociu să fie arcuite, încît să prezinte forma lui sigma (C) în alfabetul grec al epocii creştine (se ştie că poziţia degetelor, flexiunea sau rigiditatea lor, trebuie să formeze, conform liturgiştilor greci, literele IC, XC, Ιησούς χδιστός); dar curbura mijlociului şi a degetului mic în racursiu nu era uşor de redat într-o pictură unde nu există umbre; aceasta era, cred, o problemă care depăşea limitele artei în acea epocă. Poziţia degetului mic şi a celui mare este suficientă, cred, pentru a caracteriza binecuvîntarea după ritualul grec. Ea nu este exprimată mai clar în cîteva fresce din Grecia sau din Asia Mică pe care le-am examinat. Se pot adăuga, după părerea mea, poziţia acestei mîini şi vîrsta lui Crist la argumentele pe care le-am adus propunînd să se atribuie picturile de la Saint-Savin unor artişti greci.

II. Bolta vestibulului, la stînga spectatorului aşezat în faţa lui Hristos. Prima compoziţie (cea mai de sus)[1]: deschiderea fîntînii Adîncului. Pictorul s-a conformat foarte exact descrierii care se citeşte în Apocalips, pentru a reprezenta lăcustele care ies din fîntîna Adîncului. Platoşele lor au solzi: mi se pare că un pictor din Nord, în secolul al XI-lea sau al XII-lea, le-ar fi pus o armură din zale. Aceşti solzi, după părerea mea, sînt încă o reminiscenţă antică. Ieşirea impetuoasă a acestor monştri şi încîlceala mulţimii pe care ei o calcă în picioare sînt exprimate cu ener-

[1] Compoziţiile Apocalipsului pictate în vestibul se succed în ordinea următoare: 1. peretele de nord (la stînga cum se intră în biserică), compartiment superior; 2. peretele de sud, compartiment superior; 3. peretele de nord, compartiment inferior; 4. peretele de sud, compartiment inferior. (N.A.)

gie. Nu mă pot împiedica să remarc că pictorul evită urîtul. Desigur, în secolul al XII-lea, un artist din ţara noastră ar fi conferit fantomelor sale capetele cele mai hidoase pe care imaginaţia sa ar fi putut să i le sugereze; aici, dimpotrivă, ele nu sînt decît teribile. Nu se desluşesc oare, aici, încă cîteva urme ale acelei arte greceşti atît de iubitoare de frumos, încît reprezenta Meduza însăşi ca pe o fecioară de o noblețe ideală?

Îngerul care deschide fîntîna Adîncului ţine în mîna dreaptă un obiect care nu este uşor de determinat: seamănă cu un fierăstrău sau cu o frunză de palmier; eu aş vedea aici o trîmbiţă sau o trompetă. Poate vreun ornament pictat pe trîmbiţă îi dă acest aspect dantelat, care, altfel, îmi pare inexplicabil.

Capacul fîntînii, sprijinit pe ghizd, seamănă perfect cu un scut, la fel ca cel care se va vedea imediat în lupta sfîntului Mihail cu balaurul. Forma ar fi ciudată pentru a acoperi o fîntînă. Poate că în închipuirea artistului, de tradiţie populară, fîntîna Adîncului era închisă printr-un scut, sau poate că acesta este un efect de *perspectivă* pe care pictorul ar fi vrut să-l obţină, dar fără îndoială a reuşit foarte prost.

III. Bolta vestibulului, partea de sud, compartimentul superior: eliberarea celor patru îngeri legaţi în Eufrat.

Prezint aici explicaţia care îmi pare cea mai naturală: starea deplorabilă a acestei fresce permite poate alte interpretări: le voi indica mai jos.

Se va remarca că îngerii par să se găsească într-un rîu, sau cel puţin picioarele le stau pe un fond de o altă culoare decît fondul general al imaginii. Mişcarea lor ar corespunde destul de bine aceleia a unor captivi care urmează să fie dezlegaţi; dar astăzi lanţurile nu se mai văd. Totuşi, examinînd această compoziţie la lumină naturală puternică, s-ar părea că se văd nişte lanţuri legate la mîinile lor. Această frescă este atît de alterată, încît toate desenele care s-ar face după ea ar prezenta variante de detaliu. Trebuie

nu numai să vezi, dar să şi interpretezi ceea ce vezi pentru a putea face inteligibilă o copie. Ora zilei, poziţia soarelui, sau un timp noros schimbă complet aspectul cîtorva detalii importante pentru înţelegerea subiectului.

Deasupra cavalerilor, într-o aureolă, apare un fel de altar şi în apropiere ceva roşu, care probabil este o figură plasată sub altar. Mai multe persoane, care au văzut această frescă într-o perioadă cînd era mai puţin deteriorată, au afirmat că au recunoscut o figură de sfînt nimbat ieşind cu jumătate de corp de sub altar. În acest caz, scena s-ar raporta la versetele 9 şi 10 din capitolul VI al Apocalipsului; se poate obiecta că, potrivit textului sacru, martirii au fost îmbrăcaţi cu o tunică albă, în timp ce noi vedem acum un veşmînt roşu; dar se poate răspunde că apariţia martirilor şi dăruirea unei haine albe sînt două momente distincte al viziunii din Apocalips, şi că pictorul nu ar putea reprezenta decît unul singur. Şi alte cîteva versete ale Apocalipsului ar putea, la nevoie, să se aplice acestei picturi. Mă gîndisem iniţial, că ea ar reprezenta, poate, urgiile care apar la deschiderea primelor patru peceţi ale cărţii misterioase: cavalerii ar fi Războiul, Foametea şi Moartea. Dar atunci culoarea cailor, foarte minuţios descrisă în textul sacru, ar fi fost foarte inexact redată de către artist. În sfîrşit, îngerii, cu excepţia celui care sună din trompetă, ar fi rămas de neexplicat. În plus, repet, starea proastă de conservare a acestei fresce face extrem de dificilă astăzi aprecierea exactă a detaliilor, şi, cu atît mai mult, copierea lor.

IV. Bolta vestibulului, în partea de nord, compartimentul inferior: femeia urmărită de balaur.

Artistul a reunit în aceeaşi compoziţie detalii care corespund unor momente diferite ale viziunii evanghelistului. Astfel, fluviul curge între femeie şi balaur; ea are aripi şi în acelaşi timp îşi ţine încă în braţe fiul, care fusese deja răpit la cer cînd balaurul scuipa fluviul pentru a o înghiţi.

Se vor remarca cîteva puncte roşii pe balaur: acestea sînt fără îndoială stelele pe care coada sa le azvîrle asupra pămîntului.

Porţiunea de disc roşu care închide o fortăreaţă în mijlocul căreia se distinge o căsuţă este cerul, locuinţa Domnului. Un pictor din evul mediu nu putea să-şi reprezinte altminteri locuinţa celestă, decît ca pe un castel întărit.

Marele disc roşu pe care femeia pare aşezată este, cred, soarele. Pictorul a tradus astfel cuvintele primului verset: *Amicta sole.*

Atitudinea femeii este plină de nobleţe şi de graţie. Expresia sa melancolică este redată într-un chip fericit. Personajul plasat la dreapta sa este fără îndoială sfîntul Ioan, al cărui gest exprimă frica şi groaza la apropierea monstrului.

Se va observa cum capul balaurului este înconjurat de un nimb. Nimbul nu exprimă numai sfinţenia; este un caracter supraomenesc şi misterios, o marcă divină imprimată fie ca un semn de alecţiune, fie ca un semn de reprobare. Nimbul are cele două sensuri opuse pe care le avea cuvîntul *sacer*[1] la latini.

Iniţial, se părea că balaurul este figurat pe frescă, contrar textului sacru, cu un singur cap şi cu zece coarne; astăzi, cînd ea a fost curăţată complet, cele şapte capete sînt foarte vizibile. Cinci capete foarte mici, încoronate cu nimburi galbene, ies din ceafa monstrului şi formează baza coarnelor sale, cu care este uşor să fie confundate, dacă nu se face un examen atent. În spatele capului principal, un al şaptelea cap atîrnă sub gura balaurului. Acesta din urmă, înconjurat de un nimb de culoare închisă, este capul rănit care se vindecă de o rană mortală. Se vede că pictorul a identificat balaurul din capitolul XII cu fiara din capitolul al XIII-lea.

V. Bolta vestibulului, partea de sud, compartimentul inferior: Lupta arhanghelului Mihail contra balaurului.

---

[1] Sacru (N.tr.)

Arhanghelul stă călare pe un cal alb a cărui şa prezintă o mare asemănare cu harnaşamentul orientalilor. El îndreaptă împotriva balaurului o suliţă foarte subţire; dealtfel, el nu are arme defensive. Cred că nu are scări; totuşi, o linie galbenă care îi înconjoară gamba dreaptă poate fi considerată cu toată certitudinea drept o curea a scării şelei. Un înger, alături de el, ţine un scut ascuţit în partea de jos.

Se văd alţi doi îngeri pe jos, înarmaţi cu săbii, în spatele dragonului. Îl atacă oare, sau sînt ajutoare ale balaurului? Este destul de greu de a da un răspuns care să rezolve problema. Nimic în costumul şi în înfăţişarea lor nu pare să se potrivească unor îngeri ai tenebrelor; dar textul afirmă: balaurul, ca şi Mihail, este urmat de armata sa.

VI. Bolta vestibulului, partea de nord, registrul inferior, sub femeia urmărită de către balaur: Slăvirea Fecioarei (?).

Se credea, pînă acum cîţiva ani, că nu mai existau decît două compoziţii pictate de fiecare parte a bolţii vestibulului; ultimele lucrări ale domnului Joly au făcut să se descopere una nouă.

O femeie aşezată, cu capul acoperit de un văl, nimbată; mîna dreaptă ridicată ca pentru a binecuvînta, stînga la piept; capul şi partea de sus a corpului se detaşează pe fondul unei aureole; doi îngeri zboară pe deasupra, întinzînd mîna stîngă spre femeie şi ridicînd dreapta cu *pumnul închis*. La dreapta femeii aşezate, două personaje cu nimburi par să se apropie de ea şi să-i adreseze cuvîntul: primul, bărbos şi cu tonsură călugărească, îmbrăcat în veşmînt monastic, ţine o raclă sau o carte; al doilea, imberb, cu capul acoperit cu un fel de glugă, îmi pare a fi o femeie. Puţin mai departe, în spate, o mulţime de bărbaţi se înghesuie împrejur; în fruntea lor se disting doi regi purtînd diademe. La stînga se văd mai multe personaje cu tonsură, conduse după cîte se pare de un bărbat bărbos cu capul acoperit de o glugă şi ţinînd în mîna stîngă o baghetă, un sceptru sau
131 poate o cîrje. Trebuie semnalate cele două orna-

mente în romb care se leagă de nimbul femeii: ele sînt ceva nou pentru mine şi nu ştiu cum să le explic. Toată partea de jos a acestei fresce a suferit mult din pricina umidităţii şi partea superioară însăşi nu a devenit vizibilă decît din momentul cînd s-a făcut curăţarea despre care am vorbit. Explicarea subiectului mi se pare dificilă. Încercasem să o caut în Apocalips. Într-adevăr, vestibulul prezentînd o suită destul de numeroasă de compoziţii inspirate din această carte, părea natural să le-o alătur şi pe aceasta; dar nu am putut găsi nici un text care să i se potrivească. Un moment am fost tentat să văd în femeia aşezată pe Desfrînata cea Mare (*Magna Meretrix*), înconjurată de adoratorii ei şi gata să verse sîngele sfinţilor care i se înfăţişează cu îndrăzneală.

S-a remarcat deja că nimbul nu este totdeauna un atribut de sfinţenie, deoarece capul balaurului este şi el încoronat de nimb. Un semn asemănător putea deci să fie dat şi Mamei desfrînatelor şi a Urîciunilor pămîntului. În sfîrşit, cei doi îngeri ridicîndu-şi mîna dreaptă *închisă*, mi se părea că fac un gest de ameninţare şi vedeam în ei pe cei ce împlinesc sentinţa divină pronunţată contra Babilonului. Dar nici fiara călărită de Desfrînata cea Mare, nici, mai cu seamă, paharul de aur al urîciunilor, atributul său constant şi caracteristic, nu se regăsesc aici; nu se poate admite că ar fi fost omise într-un asemenea subiect. Pe de altă parte, prezenţa celor doi regi şi a călugărilor care înconjoară femeia aşezată nu are cum să se justifice în această ipoteză. În sfîrşit, caracterul calm, grav şi întru totul religios al acestei picturi ar fi el singur suficient pentru a obliga să se caute o altă interpretare.

Pentru a justifica ceea ce cred că pot presupune, am nevoie să compar această compoziţie cu aceea care ocupă interiorul nişei nartexului. Ne amintim că fecioara din nartex este plasată între un *sfînt* şi o *sfîntă* îngenunchiaţi înaintea tronului său. Este posibil, cred, ca acest sfînt şi această sfîntă, care ocupă un loc atît de important în compoziţia nartexului, să se regăsească aici în

cele două personaje stînd în picioare în apropierea femeii aşezate, şi diferenţele notabile care se pot remarca în costumaţia lor nu trebuie să ne surprindă, deoarece cele două subiecte nu sînt opera aceloraşi artişti, şi conform tuturor aparenţelor, ele au fost executate la un interval de timp considerabil. Am arătat deja motivele care mă determinau să recunosc în cele două personaje nimbate ale nartexului pe sfîntul Savin şi pe sfînta Savina. Fără îndoială, o tradiţie, pierdută astăzi, îi asocia pe cei doi sfinţi omonimi ca patroni ai abaţiei.

Cred deci că această compoziţie reprezintă Glorificarea Fecioarei. Era natural ca în abaţia de la Saint-Savin să fie plasaţi în fruntea adoratorilor ei doi sfinţi din ordinul sfîntului Benedict. Nu este de mirare că în mulţimea care înconjoară tronul divin se vede un atît de mare număr de oameni ai bisericii, deoarece pictorul lucra pentru călugări. Cît despre cei doi regi, aceştia sînt probabil prinţii care s-au distins în servirea Bisericii, Constantin de exemplu şi Carol cel Mare; sau, dacă se presupune că artistul avea sentimente franceze, aceşti doi monarhi ar fi Clovis, care a distrus arianismul şi Carol cel Mare, care a înzestrat Biserica.

Compoziţia care făcea pandant acesteia în partea de sud este în întregime ştearsă. Chiar şi tencuiala de mortar a dispărut în mare parte.

FRESCELE NAVEI PRINCIPALE

Vom urma, pentru a explica frescele navei principale, ordinea indicată de textul sacru. Iată dispunerea picturilor în navă:

Seria începe cu registrul superior al celei de a doua travei de nord a nartexului şi se continuă de la stînga la dreapta; după a treia travee, se trece la registrul inferior al aceleiaşi părţi a nartexului. Trebuie după aceea să urcăm la registrul superior al picturilor navei, tot pe partea de
133 nord, şi să le urmăm de la stînga la dreapta pînă

la cor. De acolo se trece la registrul superior din partea de sud şi, plecînd de la cor, ele se succed de la stînga la dreapta pînă la extremitatea nartexului. Se revine după aceea către cor, de aceeaşi parte, plecînd din nartex şi coborînd la registrul inferior ale cărui compoziţii se succed de această dată de la dreapta la stînga. În partea de sud a bisericii, frescele prezintă deci aparenţa a două rînduri de scriere *boustrophédon*. De la ultima compoziţie din partea de sud, trebuie trecut la partea de nord, pornind de la intrarea navei, şi îndreptîndu-se spre cor. Voi observa că dispunerea frescelor, cel puţin la începutul seriei, contribuie la marcarea separaţiei, deja indicată prin arhitectură, dintre nartex şi navă.

Este îndoielnic ca prima travee din cele trei cîte alcătuiesc nartexul să fi prezentat vreodată compoziţii pictate. Probabil exista altădată o ornamentaţie trasată pe bolta acestei travei, la fel ca în tot restul bisericii, dar presupun că aceasta nu era decît o simplă zugrăveală. Oricum ar fi, tencuiala fiind în întregime căzută, nu a rămas astăzi nici o urmă din decoraţia iniţială.

I. A doua travee a nartexului, registrul superior: Crearea cerului şi a pămîntului.

Două subiecte sînt reunite aici. Primul părea să fie crearea firmamentului sau poate cea a pămîntului sau, mai curînd, în sfîrşit, cea a plantelor. Fresca fiind aproape în întregime ştearsă, nu se zăreşte mai mult decît un cap într-un nimb crucifer, cîteva urme ale unei mantii galbene şi un arbore. Al doilea subiect este mai bine conservat şi uşor de înţeles: Dumnezeu este reprezentat plasînd soarele şi luna pe firmament. Soarele este un disc roşu, în centrul căruia se vede un bust de bărbat; luna este figurată printr-un disc galben, cu un bust de femeie avînd deasupra capului un corn de lună. Iată reminiscenţe ale păgînismului încă bine păstrat.

Am vorbit deja de formele cu totul convenţionale ale accesoriilor. Arborii sau plantele care se disting în fundul acestei compoziţii sînt veritabile

hieroglife; ele amintesc aceleaşi obiecte, aşa cum se găsesc ele pictate pe unele vase greceşti.

Partea superioară a celei de a treia travee a nartexului este acoperită cu o tencuială nouă, dar nimeni la Saint-Savin nu-şi aminteşte să fi văzut picturile care ar fi trebuit să ocupe acest loc. Este evident că crearea omului trebuia să fie subiectul principal.

II. A doua travee a nartexului, al doilea registru: trei subiecte: A, somnul lui Adam; B. Dumnezeu o prezintă pe Eva primului bărbat; C, ispitirea Evei.

Se va remarca cu surprindere că cele două figuri goale, Adam şi Eva, din compoziţia centrală, au şi unul şi altul o barbă abia mijită pe bărbie. Atribui această ciudăţenie unei reveniri a pictorului, al cărui retuş în culori de apă va fi fost şters de vreme. Presupun că Adam, fiind mai întîi plasat printr-o inadvertenţă la stînga lui Dumnezeu, pictorul va fi intenţionat să-l repună în locul cel mai onorabil. Desenul său fiind foarte cast, nemarcînd altă diferenţă între bărbat şi femeie decît la bărbie, îi era suficient să-i picteze o barbă Evei, plasată la dreapta, pentru a face din ea un Adam, apoi de a şterge barba de pe figura din stînga pentru a o schimba într-o Evă. Probabil mortarul era uscat cînd această transformare a avut loc, fresca a *respins* intervenţia cum era inevitabil, iar Eva a rămas bărboasă. Această explicaţie mi se pare mai verosimilă decît aceea care s-ar putea căuta în hermafroditismul primilor oameni, rezultînd din interpretarea literară a versetului 27 din primul capitol al Genezei.

În loc de a reprezenta şarpele încolăcit în jurul arborelui vieţii, în maniera modernilor, el a fost aşezat drept, stînd ridicat pe coadă.

III. A treia travee a nartexului, registrul inferior: trei subiecte: A, ispitirea lui Adam; B, reproşurile lui Dumnezeu; C, Adam şi Eva alungaţi din paradis.

Întreaga parte superioară a acestor fresce este
135 distrusă. Subiectele sînt însă uşor de recunoscut.

Nu se poate şti dacă figura cu cămaşă albă şi mantie roşie a ultimei compoziţii este Dumnezeu, sau îngerul său, care-i alungă pe cei vinovaţi din paradis.

IV. Nava principală, primul registru la stînga: jertfele lui Cain şi Abel.

Spre intrarea navei au dispărut unul sau două subiecte. În acest loc se află o crăpătură mare, rezultat al unor vechi infiltraţii. Mortarul s-a desprins aproape în întregime în jur; totuşi, îmi amintesc că atunci cînd am vizitat biserica pentru prima dată, se mai vedeau cîteva urme de pictură şi regăsesc chiar în notele mele indicaţia unuia dintre subiecte, care părea să fie muncile primilor oameni. Totul a dispărut în deplorabila restaurare despre care am vorbit mai înainte, se mai vede astăzi, şi foarte neclar, doar bustul unei femei (Eva) aşezată şi torcînd cu o furcă fixată la brîu.

Subiectul următor nu poate să nu fie recunoscut. Abel are capul înconjurat de un nimb care exprimă aici sfinţenia lui. El oferă un miel, învelindu-şi mîinile într-un ştergar, potrivit ritualului vechi al sacrificiilor, păstrat în eticheta cîtorva curţi orientale. Nu este uşor de ghicit care este ofranda lui Cain. Nu este vorba, aşa cum s-ar părea, de un snop de grîu. După culoarea obiectului pe care el îl oferă, s-ar putea crede că este vorba de o bucată de argilă. Poate că este un vas, sau poate o rădăcină groasă; poate că, în sfîrşit, s-a păstrat doar culoarea schiţei, cea aplicată pe deasupra distrugîndu-se. În acest caz se poate admite că ofranda lui Cain este un snop. Atitudinea lui Cain, de ciudă orgolioasă, este exprimată destul de fericit. Artistul l-a reprezentat chel; nu ştiu dacă a făcut-o în virtutea vreunei tradiţii, sau dacă a vrut să sublinieze astfel urmările strădaniilor sale, sau, în sfîrşit, dacă numai din punct de vedere pitoresc a căutat să-l urîţească pentru a-l face mai odios.

Dumnezeu îl binecuvîntează pe Abel cu gestul tipic latin.

V. Nava, două subiecte: A, Uciderea lui Abel; B, Blestemarea lui Cain.

Cain îl loveşte pe Abel cu un fel de retevei.

În a doua compoziţie, capul fratricidului este înconjurat de un nimb: este semnul cu care a fost stigmatizat de Dumnezeu. Raportînd acest subiect la cel precedent, se văd diferitele semnificaţii ale nimbului pentru vechii artişti.

VI. Nava, registrul superior două subiecte: A, O figură în picioare, cu braţele ridicate către cer. Rugăciunea lui Enos (?); B, Chemarea la ceruri a lui Noe.

Primul subiect este îndoielnic; al doilea se explică prin poziţie, compoziţia următoare reprezentînd arca în mijlocul potopului. În locul lui Enos, trebuie poate să-l identificăm pe Noe în personajul cu braţele întinse, invocînd pe Dumnezeu. Oricum ar fi, această figură este foarte frumos desenată şi dispunerea drapajelor de o rară eleganţă. Se va remarca ornamentul foarte graţios de la poale; el este întru totul elenic.

VII. Nava, registrul superior, arca.

Arca este reprezentată ca o corabie mare, cu una din extremităţi, pupa sau prora (căci este dificil de a decide care anume), se termină cu un cap fantastic. Acest ornament, care se regăseşte uşor modificat în tapiseria de la Bayeux, este evident împrumutat de la antichitatea greacească şi romană. Pe vas se ridică o construcţie cu trei etaje. Animale de diverse specii şi în perechi apar la fiecare deschidere a primelor două etaje. Noe şi familia sa se arată la ferestrele etajului superior: ei sînt cu mult mai mari ca proporţie în comparaţie cu animalele reprezentate sub ei. Toate deschiderile arcei sînt uşor arcuite. Explicaţia nu poate fi decît o fantezie, sau mai curînd o stîngăcie a pictorului, deoarece acest fel de arc, deşi nu a fost absolut necunoscut în secolul al XII-lea[1], nu a fost decît foarte rar întrebuinţat.

[1] Se poate vedea un exemplu în biserică de la Montmajour, aproape de Arles. (N.A.)

Cine sînt cele două figuri care par să încerce a se cățăra pe acoperișul arcei? Tradițiile rabinice povestesc că un uriaș, agățîndu-se de arcă, a scăpat în acest fel de înec. Potrivit unei alte versiuni, uriașii ar fi încercat să provoace răsturnarea arcei și să-l antreneze pe Noe cu ei în distrugerea generală. Va fi fiind o amintire a acestei tradiții pe care artistul o va fi desenat în tabloul său? Este imposibil ca aceste două figuri să fie membri ai familiei lui Noe, deoarece Scriptura reprezintă corabia ca fiind în întregime închisă pînă la întoarcerea porumbiței.

Sub arcă, valurile rostogolesc cadavre. Valurile sînt redate prin linii albastre ondulate.

O pasăre zboară deasupra arcei; dar culoarea este atît de alterată, încît este imposibil de știut dacă artistul a pictat aici corbul sau porumbița.

VIII. Nava, registrul superior, două subiecte: A, Ieșirea din arcă; B, Sacrificiul lui Noe.

În aceste două compoziții, Dumnezeu îl binecuvîntează pe Noe cu gestul tipic latin. Noe prezintă o porumbiță albă. Arca este înconjurată de o pînză sau de un voal care pare să fie complementul ei indispensabil, deoarece se regăsește în toate reprezentările figurative ale evului mediu.

IX. Nava, latura de nord, registrul superior și latura de sud, prima travee plecînd de la cor, registrul superior: două subiecte: A, Noe cultivînd via; B, Beția lui Noe.

Toată partea inferioară a primei compoziții este distrusă și partea de sus nu a devenit vizibilă decît după ce dl. Joly a reușit să îndepărteze stratul gros de licheni și de praf care acoperea ultimele travei ale navei.

Noe în picioare, cu un cosor lat în mînă, sub un fel de boltă de viță de vie, taie ciorchinii de struguri. Numele patriarhului este scris cu litere galbene direct pe fondul scenei.

Felul în care este reprezentată via este demn de toată atenția. Ea este evident susținută printr-un fel de *pergola* sau boltă italienească. Această manieră de a cultiva via, nefolosită în Franța, mi se

pare caracteristică şi nu e nevoie să insist din nou asupra concluziilor care decurg de aici. Un pasaj din Xenofon indică originea acestui mod de cultură, care se vede astăzi încă în Grecia şi într-o mare parte a Italiei.

Primele cuvinte dintr-un verset al Genezei au servit drept text pictorului pentru a doua compoziţie: Noe gustă sucul viei. El este desculţ şi îmbrăcat într-o tunică brună şi o mantie albastră; în mîna dreaptă ţine o cupă mare. Se vede în spatele lui o casă, sau mai curînd un grup de clădiri închise într-o incintă de piatră a cărei uşă este deschisă. Este greu de hotărît, dată fiind starea de degradare a acestei picturi, dacă patriarhul este aşezat sau dacă dansează, simţind deja efectele băuturii pe care tocmai a inventat-o. Nu se vede nici un scaun în spatele lui şi complezenţa cu care pictorul s-a oprit asupra unui text care convenea maliţiei sale, mă face să cred că el a vrut să se amuze reprezentînd primele simptome ale beţiei. Două mîini, aparţinînd unor figuri şterse astăzi, dovedesc că artistul îl reprezentase pe Noe în mijlocul familiei sale.

X. Nava, latura de sud, registrul superior: Fii lui Noe îşi bat joc de beţia lui.

În reprezentarea acestui subiect există o anumită naivitate grosolană care poate surprinde, după observaţia cu totul contrară care s-a făcut în privinţa personajelor nude ale primelor compoziţii. — Ham, cu mîna dreaptă, avînd unul din degete îndoit, pune coarne celui adormit, un gest de dispreţ foarte folosit încă în Italia; cealaltă mînă, îndreptată perpendicular pe orizont, pare să indice mişcarea de a tăia. Toate acestea nu au nevoie de comentarii.

Sem şi Iafet nu întorc capetele şi nu înaintează de-a-ndăratelea. Pictorul nu a urmat literal textul Bibliei.

Noe este culcat pe o saltea acoperită cu o ţesătură pe care se văd largi benzi albastre ondulate, însoţite de alte benzi galbene mai strîmte. Patul
 pare să plutească în aer.

Niște femei, ieșind din casă, asistă la scenă și par s-o observe cu destulă curiozitate. Se vede că Gozzoli, plasîndu-și așa *Vergognosa* (Ruşinoasa) în Campo Santo, n-a făcut decît să se conformeze unei tradiții deja existente.

La dreapta spectatorului este un arbore, sau mai curînd un semn care trebuie să reprezinte un arbore. Un animal este spînzurat de el, un cîine se ridică pe labe pentru a-l mirosi și a-l mușca. Să fie numai un capriciu, o bambociadă a artistului, sau, mai curînd, acest animal expus amintește de pedeapsa aplicată de Noe animalelor care strică via? Acest animal spînzurat este cred, un ied, și crima sa este de a fi păscut mugurii de viță. Este vorba probabil de o reminiscență clasică a lui Bachus, atribuind patriarhului plantator al viței de vie ura pe care poeții o pun pe seama zeului vinului împotriva țapului distrugător de lăstari tineri; astfel, Servius spune că țapul îi era sacrificat lui Bachus ca amintire a viei.

XI. Nava, latura de sud, registrul superior: Blestemul lui Ham (?).

Pantomima acestei scene nu este clar exprimată și pentru interpretarea pe care o propun nu am alt argument valabil decît ordinea scenelor din navă, care corespunde cu cea a textelor Genezei. Între beția lui Noe și turnul lui Babel, două compoziții al căror subiect este prea bine cunoscut, nu se poate plasa, cred, decît blestemul lui Ham.

XII. Nava, latura de sud, registrul superior: Turnul lui Babel.

Printre lucrătorii care roiesc în jurul construcției noi, se remarcă un fel de uriaș ținînd o cărămidă pe care o trece pe deasupra capetelor tuturor tovarășilor săi. Cred că intenția a fost de a-l reprezenta pe uriașul Nimrod, dușman al lui Dumnezeu, acel Nimrod, care, după o veche tradiție, sfătuise să se construiască turnul.

XIII. Nava, latura de sud: Dumnezeu i se arată lui Abraham lîngă marele stejar din Sychem (?).

Copacul din spatele personajului reprezentat într-o atitudine de adorație în fața lui Dumne-

zeu mi se pare un accesoriu caracteristic al acestei scene. Omuleţul care se caţără în copac este pictat acolo, cred, numai pentru a servi ca termen de comparaţie, indicînd mărimea stejarului din Sychem, *quercus alta*.

Pentru interpretarea compoziţiei următoare, cred că trebuie reunite două grupuri de personaje distincte. Am ajuns la această concluzie nu numai din imposibilitatea de a-l explica separat pe al doilea, dar şi din considerentul că nu există nici o diviziune marcată între cele două grupuri reprezentate. S-a observat că cea mai mare parte a compoziţiilor precedente sau următoare sînt separate unele de altele, fie printr-un ancadrament dat de arhitectură, ca de exemplu un arc dublou, fie printr-un accesoriu pictat, cum ar fi un arbare sau o casă. Aici, nimic asemănător. Cele două grupuri de figuri se ating şi nu văd nici un motiv pentru a le privi izolat. Cît despre subiect, cred că pot afirma că el este inspirat de povestea lui Abraham; dar determinarea sa religioasă îmi pare să comporte dificultăţi, şi ceea ce ofer cititorului nu este decît o ipoteză.

XIV. Nava, latura de sud: Abraham şi Lot se despart.

Mi se pare că gestul personajului principal indică despărţirea prietenească a celor doi patriarhi. Cele două figuri din al doilea grup ar fi Lot şi unul dintre ginerii săi, îndreptîndu-se spre Sodoma. Poarta şi turnul semnalează prezenţa unui oraş; iar piticul sunînd din trîmbiţă pe terasa turnului, el este acolo cred, pentru a face să se vadă că este vorba de un oraş şi încă de unul fortificat.

Desenînd această compoziţie pentru opera deja citată, dl. Gérard Seguin a comis o uşoară eroare, oarecum inevitabilă în epoca în care el lucra la Saint-Savin. El nu a văzut decît două personaje pregătindu-se să intre în oraş; astăzi se disting cel puţin patru. După desenul său s-ar putea crede că unul din aceste personaje este îmbrăcat cu o tunică jumătate roşie şi jumătate galbenă şi
141 cu un pantalon avînd un crac alb şi altul gal-

ben. Veşmintele cu o jumătate dintr-o culoare şi cu cealaltă în alta, foarte răspîndite în secolul al XIV-lea, erau necunoscute, cred, în epoca bizantină. În realitate sînt două tunici şi gambele aparţin la două personaje diferite.

Această compoziţie poate primi şi o altă explicaţie, dar, după părerea mea, mai puţin probabilă decît cea precedentă; s-ar putea considera că scena reprezintă reproşurile faraonului, care, înşelat de Abraham, i-o vinde pe Sara, pe care el o luase drept sora acestuia din urmă. Dar dincolo de faptul că este puţin verosimil ca această scenă, al cărei sens mistic scapă mulţimii, să fi fost aleasă cu precădere pentru a fi pictată într-o biserică, nu văd nici un personaj purtînd o coroană, şi faraonul nu putea fi reprezentat altfel. Mai mult, dacă acesta ar fi subiectul imaginii care ne preocupă, ar trebui să presupunem că faraonul este personajul îmbrăcat într-o mantie şi care pare să se depărteze de grupul în care se văd două femei. Abraham ar fi atunci imberb, ceea ce nu este admisibil, deoarece în compoziţia anterioară şi în cele următoare el este reprezentat cu barbă şi în puterea vîrstei. În sfîrşit, oraşul şi cei doi oameni care merg spre el ar rămîne fără explicaţie în această ipoteză.

XV. A treia travee sud a nartexului: înfrîngerea celor patru regi de către Abraham(?)

Acţiunea mi se părea destul de clar exprimată pentru a lăsa puţine îndoieli asupra subiectului. Abraham, cu lancea în mînă, în fruntea unei mici trupe de infanterie, urmăreşte cavaleria regilor. Lot, care tocmai a fost eliberat, îşi îmbrăţişează unchiul, care-l respinge cu blîndeţe, pentru a desăvîrşi distrugerea duşmanului. În spatele lui Abraham se află o femeie ţinînd o lance în mînă: este neîndoielnic una din captive, care a luat această armă pentru a o oferi lui Lot. Nu ştiu să existe amazoane în Geneză; dar este atît de adesea vorba de ele în toate romanele greceşti ale evului mediu, încît pictorii bizantini au putut, la fel ca şi poeţii, să se complacă în a le reprezenta în operele lor.

Nici unul din personajele acestei scene nu poartă armură. Abraham are capul acoperit de o cască, sau mai curînd de un fel de glugă de stofă sau de piele: la fel este şi acoperămîntul de cap al ostaşilor săi şi al cavalerilor inamici. Regii învinşi poartă diademe împodobite cu pietre scumpe; unii din soldaţii lor au scuturi. Trebuie notat că nici unul din aceste scuturi nu are steme şi nici embleme. La o epocă cînd această frescă era mult mai bine conservată, îmi amintesc că am remarcat cum cavalerul îmbrăcat în galben din prim plan nu avea scări la şa. Am indicat deja ce semnificaţie trebuie dată acestui arhaism.

Absenţa mişcării este de remarcat în toate aceste compoziţii. Dacă cititorul vrea să scuze insistenţa mea în repetarea aceloraşi observaţii, voi spune că aici, în atitudinile bine circumscrise ale tuturor acestor figuri, mi se pare că regăsesc cîteva urme ale sistemului artei antice, care evită mişcările violente, pentru că ele anulează frumuseţea.

XVI. A doua travee de sud a nartexului: Melchisedec dă pîine şi vin lui Abraham şi îl binecuvîntează.

Deşi această frescă este foarte deteriorată, subiectul nu îmi pare nesigur. Părinţii Bisericii au văzut în această scenă o imagine a împărtăşaniei, şi artistul a respectat interpretarea lor, punînd în mîinile lui Melchisedec un potir şi o pîine rotundă şi plată în mijlocul căreia este trasată o cruce. O mînă divină îl binecuvîntează pe marele preot, şi în spatele lui, un cor de îngeri pare că ia parte la scenă într-o atitudine de adoraţie.

XVII. A doua travee a nartexului, registrul inferior: Abraham refuză partea de pradă pe care i-o oferă regele Sodomei (?)

Toată partea de sus a acestei compoziţii a dispărut. Dar un rege pe tronul său, lîngă care sînt culcaţi boi şi miei, un personaj care se depărtează de rege, şi, în sfîrşit, poziţia acestei scene apropiată de cele precedente îmi par motive suficiente pentru a justifica interpretarea pe care o propun.
143 Regele are o mantie şi încălţăminte de purpură:

se ştie că aceasta era culoarea esenţialmente regală la grecii din Imperiul timpuriu.

Pînă în prezent, ordinea compoziţiilor s-a menţinut mereu de la stînga la dreapta; acum trebuie să urmăm ordinea contrară.

XVIII. A treia travee sud a nartexului, registrul inferior: Funerariile lui Abraham (?)

Cei doi tineri care poartă cadavrul mă determină să cred că subiectul acestei fresce este îngroparea lui Abraham. Se remarcă faptul că şi unul şi celălalt sînt îmbrăcaţi într-o tunică fără centură: acesta este, cred, un semn de doliu.

XIX. Nava, latura de sud, registrul inferior: Iacob îl trimite pe Iosif la Sychem (?)

Compoziţiile următoare, legate de istoria lui Iosif, ne dau, cred, cheia celei în discuţie, care, dacă ar fi izolată, ar fi greu de explicat. S-ar putea, la rigoare, să identificăm aici binecuvîntarea dată de Isaac lui Iacob, dar mîinile tînărului sînt goale şi este îndoielnic că mîna bătrînului este întinsă pentru binecuvîntare. Gestul lui este mai curînd unul de comandă; el arată fiului său direcţia pe care trebuie s-o ia. Dealtfel, trebuie ţinut seama de obişnuinţele pictorului sau ale aceluia care îl dirija în lucrările lui. Se vede că el alege din Scriptură cîteva personaje de povestea cărora se ataşase în mod special şi pe care se complace să le dezvolte. Astfel, Cain a fost subiectul a două sau trei tablouri. Noe i-a inspirat şapte. Abraham, şapte. Începem aici istoria lui Iosif, care va furniza un număr la fel de mare de subiecte.

XX. Nava, latura de sud, registrul inferior: Iosif vîndut de fraţii săi negustorilor madianiţi.

Scena îmi pare destul de clar indicată prin pantomima personajelor. Unul dintre negustori îl apucă pe Iosif de braţ în timp ce unul din fraţii săi îl împinge de umeri.

XXI. Nava, latura de sud, registrul inferior: Iosif vîndut eunucului Putifar de către negustorii madianiţi.

Mai mulţi dintre actorii scenei precedente figurează în această imagine. Iosif şi negustorii au

acelaşi costum; aceştia din urmă sînt îmbrăcaţi în burnusuri arabe. Este destul de straniu că două compoziţii aproape asemănătoare au fost plasate astfel, succedîndu-se una pe alta. Acesta este pentru mine un motiv să cred că alegerea subiectelor a fost lăsată pe seama pictorului. Desigur, dacă abatele de la Saint-Savin i-ar fi dat un program, ar fi evitat acest fel de repetiţii.

XXII. Nava, latura de sud, registrul inferior: Iosif acuzat de către femeia lui Putifar.

Deşi femeia lui Putifar nu ţine mantia lui Iosif, cred că explicaţia pe care o propun este cea adevărată. Putifar este probabil personajul îmbrăcat cu un veşmînt lung şi un fel de văl, costum feminin care-i aminteşte rangul. Omul din dreapta sa este fără îndoială paznicul închisorii regale.

XXIII. Nava, latura de sud, registrul inferior două subiecte: A, Iosif în închisoare; B, Iosif adus înaintea faraonului.

Artistul nu a respectat prea exact textul sacru. Într-adevăr, Iosif are acelaşi costum în închisoare ca şi în prezenţa regelui. Se citeşte numele lui Iosif deasupra capului său. Probabil că altădată personajele principale erau peste tot desemnate astfel prin inscripţii. Există chiar, deasupra fiecărui subiect, o legendă explicativă; dar azi, toate aceste inscripţii au devenit absolut ilizibile.

XXIV. Nava, latura de sud, registrul inferior: două subiecte: A, Iosif explică visele faraonului; B, Triumful lui Iosif.

Unul din versetele Scripturii îmi pare să explice prezenţa unei femei alături de Iosif şi de faraon. Aceasta ar fi acea Aseneth, pe care regele i-a dat-o de soţie. Forma carului este puţin obişnuită: nu are oişte, dar se vede dedesubt o piesă de lemn care pare să servească drept arc.

Trebuie acum să revenim pe latura de nord a navei şi să urmăm cercetarea noastră dinspre nartex spre cor. Mai întîi apare o lacună considerabilă, plecînd de la arcul dublou al nartexului. Tencuiala veche a dispărut complet. Urmează
45 după aceea o compoziţie mare, prea prost conser-

vată pentru a putea fi descrisă aici. Graţie ultimei curăţiri, se disting sau mai curînd se ghiceşte un rege aşezat pe tronul său şi mai multe personaje în picioare lîngă el. În starea în care se găseşte această pictură, orice presupunere este posibilă şi este inutil să-l obosim de cititor. Ceea ce se poate afirma este că subiectul este luat din Exod şi că el aparţine istoriei.

Către al treilea stîlp al navei începe o serie de picturi uşor de explicat, toate extrase din Exod.

XXV. Nava, latura de nord, registrul inferior: Trecerea Mării Roşii.

În prima parte a compoziţiei se vede faraonul, recognoscibil după diadema sa, în picioare pe carul ai cărui cai se cabrează. Un înger întinde mîna spre el, şi apele se ridică spre a-l înghiţi. Îngerul este o invenţie a pictorului. Este, dealtfel, unul din cele mai frumoase tipuri din toată biserica şi atitudinea lui este plină de noblețe şi de grandoare. Moise, ţinînd în mînă toiagul său divin, este urmat de poporul evreu, bărbaţi şi femei. Coloana de flăcări şi de fum separă armata israelită de egipteni.

Prima oară cînd am vizitat biserica Saint-Savin, am remarcat tunica faronului, semănată cu paiete aurite, pe care alterarea picturii a făcut-o să dispară astăzi. Poate că era o armură de felul celei purtate deasupra cuirasei de Filip cel Frumos, care se păstrează în muzeul din Chartres şi a cărei stofă este dublată în interior cu mici plăcuţe din fier prinse cu cuie îndoite. Acest tip de armură este, cred, foarte vechi în Asia şi se vede foarte adesea în muzee, provenind din China sau din Japonia. Tătarii o foloseau şi ei. Dacă aceste cuie nu sînt o simplă broderie acesta ar fi singurul exemplu de armură pe care ar oferi-o frescele navei. Se observă mai mulţi cavaleri galopînd în spatele carului faraonului. Aceste figuri, deşi curăţate astăzi de praful care le acoperea în întregime vederii în urmă cu cîteva ani, sînt prea şterse pentru a putea fi descrise. Cred că pot fi totuşi sigur că oşteanul din prim plan nu are scări la şa.

XXVI. Nava, latura de nord, registrul inferior: Dumnezeu i se arată lui Moise pe muntele Sinai şi îi dă tablele legii.

După această compoziţie trebuie să fi existat încă una sau două; dar toată tencuiala a căzut pînă la peretele transeptului şi nu a mai rămas nici cea mai mică urmă de pictură. Probabil adorarea viţelului de aur şi pedepsirea celor vinovaţi încheia seria picturilor navei.

Vom trece acum la cele ale criptei.

FRESCELE CRIPTEI

I. Bolta scării coborînd la criptă: Hristos[1] într-o aură, înconjurat de atributele simbolice ale celor patru evanghelişti. Două versuri latine erau trasate în jurul lui; ele sînt ilizibile astăzi, cu excepţia a cîtorva cuvinte.

II. Cripta, peretele de nord, plecînd de la altar: sfîntul Savin şi sfîntul Ciprian sînt opriţi de către poporul din Amphipolis şi acuzaţi că practică religia creştină.

III. Acelaşi perete: sfîntul Savin şi sfîntul Ciprian sînt aduşi înaintea proconsulului Ladicius.

IV. Cripta, peretele de nord, plecînd de la altar: cei doi sfinţi sînt sfîşiaţi cu cleşti de fier.

V. Acelaşi perete: ei sînt readuşi în faţa lui Ladicius, care încearcă în van să-i facă să închine sacrificii idolului lui Dionysius.

Cele două personaje din spatele sfîntului Savin şi al sfîntului Ciprian sînt fie oamenii proconsulului, sau, poate, Asclepius şi Valerius, care nu îndrăznesc încă să se declare creştini.

VI. Peretele de sud, mergînd de la uşă spre altar: sfîntul Savin şi sfîntul Ciprian aduşi înaintea proconsulului Maximus.

---

[1] În capitolul IV al acestei lucrări am calificat ca fiind *mare* imaginea lui Hristos pictată pe bolta scării criptei. Această expresie trebuie rectificată. Această figură este de proporţii mediocre, dar de un stil nobil care înşală asupra veritabilelor ei dimensiuni. (N.A.)

VII. Același perete: sfîntul Savin este pus la cazne într-o roată.

VIII. Același perete: sfîntul Ciprian este supus la aceleași cazne.

Cîteva cuvinte din legendă scrise deasupra fiecărei compoziții subzistă. Se vede că era în versuri leonine[1]. Iată singura care există aproape intactă:

Dvm torqvere negant, sanctos tormenta laborant...

IX. Același perete: sfîntul Savin și sfîntul Ciprian sînt expuși la circ. O leoaică și doi lei, sloboziți asupra lor, le ling picioarele. Proconsulul și poporul atribuie acest miracol magiei. Se citește acest fragment al legendei:

patres (sau mai curînd *fratres*) *venerantvr.*

Un rînd de compoziții, dispuse dedesubtul celor precedente și oferind fără îndoială urmarea legendei, a fost complet distrus de o inundație căreia i se păstrează încă amintirea la Saint-Savin. Se atribuie aceleiași cauze pierderea altor picturi care acopereau peretele vestic al cavoului.

FRESCE DIN CAPELA SAINT MARIN

Decorația arcaturii inferioare și a unui spațiu dintre ușile acestei capele. Deși foarte alterate, aceste picturi ne-au părut demne de atenție pentru că ele pot să dea o idee exactă despre ansamblul sistemului de ornamentație.

Se va remarca în coloritul îngerului pictat la baza spațiului dintre uși, efectul ciudat produs de poș care a rămas vizibil după ce pictura care îl acoperea a dispărut. Carnațiile schițate în *verde* dovedesc cît de generalizată era rețeta dată de Theophilus și de către călugărul grec.

---

[1] Versuri ale căror emistihuri rimează. Se crede că își iau numele de la un oarecare Leone sau Leonio, poet francez din (atinitatea secolului al XI-lea, pe timpul lui Ludovic al VI-lea. (N.tr.)

Fusurile și capitelurile colonetelor nu par să fi fost pictate vreodată, cel puțin nu s-a putut descoperi nici cea mai mică urmă de culoare pe ele.

Părul blond al îngerului se confundă cu fondul galben al nimbului, încît s-ar putea crede la prima privire că pictorul a vrut să-l facă chel.

POST SCRIPTUM

O a cincea vizită pe care tocmai am făcut-o la biserica Saint-Savin mă obligă să semnalez o eroare care mi-a scăpat în prima parte a acestei lucrări. Crezusem că zidul de apus al tribunei nu a fost niciodată pictat: dl. Joly mi-a arătat resturi sigure de tencuială colorată pe mai multe pietre ale acestui zid. Este imposibil astăzi să știm dacă acest perete a fost acoperit de picturi, sau pur și simplu zugrăvit. Mai pot afirma, după o ultimă cercetare, că tot vestibulul era acoperit de fresce, dar nu s-a conservat nici una sau, pentru a mă exprima mai bine, nici una nu se poate identifica decît cele care se găsesc între arcul din grinzi mai groase din centru și zidul navei.

ARHITECTURA MILITARĂ ÎN EVUL MEDIU

Arta fortificaţiilor, pînă la invenţia prafului de puşcă, sau, spre a ne exprima mai precis, pînă la perfecţionarea artileriei, a constat într-o respectare mai mult sau mai puţin exactă a tradiţiilor lăsate de romani. Monumentele lor militare, numeroase în Franţa, au servit multă vreme ca modele; între fortăreţele romane şi fortăreţele din evul mediu nu se observă alte diferenţe decît cele care rezultă din schimbarea de moravuri şi de instituţii.

Într-un *castellum* antic, alegerea locului, uniformitatea dispoziţiilor, construcţia metodică şi regulată denotă vastul sistem de centralizare imperială; castelul din evul mediu oferă aceleaşi mijloace de apărare; la fel există gropi, turnuri şi curtine; dar o anumită asprime, o bizarerie frapantă în plan şi în execuţie, atestă o voinţă individuală şi acea tendinţă la izolare atît de caracteristică societăţii feudale.

Mijloacele de atac, împotriva cărora inginerii evului mediu trebuiau să ia măsuri, erau escalada sau breşa, practicate fie cu ajutorul tîrnăcopului, fie prin săpături subterane, fie prin folosirea maşinilor destinate să răstoarne meterezele. Vom vorbi în altă parte de operaţiile de asediere; ne vom mulţumi, pentru prezent, să remarcăm că utilizarea dispozitivelor sau a maşinilor de război a fost mai puţin frecventă în evul mediu decît în epoca romană. Ele joacă totuşi un rol încă important în asediile secolelor al XII-lea şi al XIII-lea.

În cel de al XIV-lea, întrebuinţarea lor este aproape nulă, mai ales în Nord, chiar în toiul războaielor înverşunate dintre Franţa şi Anglia.

Se poate atribui această schimbare notabilă în arta războiului slăbirii lente dar continui a tradiţiilor romane; dar pare mai probabil că folosirea maşinilor de război în secolul al XII-lea şi al XIII-lea a fost introdusă sau mai curînd restaurată în Europa, ca urmare a relaţiilor pe care cruciadele le-au stabilit între războinicii din Nord şi inginerii greci şi musulmani, care au fost mult timp singurii depozitari ai cunoştinţelor antichităţii.

Această părere va fi întărită dacă se observă că spaniolii, sau mai curînd maurii din serviciul lor, construiau încă maşini în secolul al XIV-lea, atunci cînd folosirea acestora dispăruse deja în Franţa şi în Anglia[1].

Oricum ar fi, trebuie notat că în evul mediu mijloacele de apărare erau superioare mijloacelor de atac şi că o fortificaţie era de necucerit cu forţa, atunci cînd era situată într-un loc de acces dificil şi cînd meterezele ei erau destul de ridicate şi destul de groase pentru a desfide urcarea sau săparea de şanţuri.

Nu există nici un fel de caracter particular al arhitecturii militare care să poată marca cu precizie vîrsta unei fortăreţe. Cercetătorul se mulţumeşte cu observarea indiciilor comune oricărui tip de construcţie. Apareiajul, forma arcelor, profilul mulurilor furnizează în examinarea unui monument militar aceleaşi informaţii pe care le oferă în aprecierea unui edificiu civil sau religios. Desigur, aceste indicii sînt rare într-o construcţie militară, lipsită, în general, de ornamentaţie, întotdeauna severă şi masivă şi care are drept scop principal soliditatea şi durata. În plus, incintele fortificate au suferit, în cea mai mare parte, modificări continui. Sînt puţine cele care au fost con-

[1] Comparaţi relatările despre asedii la Froissart cu cele ale lui Ayala (N.A.).

struite într-o singură etapă şi aproape totdeauna ele prezintă alăturarea unei serii de sisteme defensive, adăugate unele la altele pe măsură ce s-a făcut simţită nevoia lor.

Configuraţia generală

Problema pe care inginerii din toate timpurile şi-au propus să o soluţioneze este următoarea: „A construi lucrări care să poată să se protejeze unele pe celelalte, în acelaşi timp susceptibile de a fi izolate, în aşa fel încît cucerirea uneia să nu antreneze pe aceea a lucrărilor vecine".

De aici rezultă următorul corolar: „lucrările exterioare trebuie să fie comandate de cele interioare".

Arhitectura militară a evului mediu prezintă aplicarea continuă a acestor principii.

Din timpurile cele mai vechi orice fortificaţie permanentă se compunea:

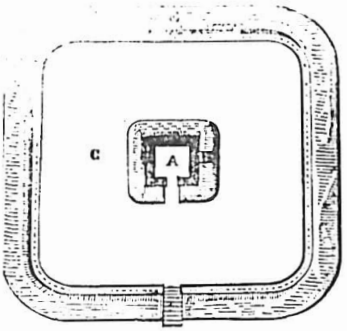
1. Dintr-un şanţ continuu,
2. Dintr-o incintă continuă,
3. Dintr-un loc fortificat unde garnizoana găsea un refugiu după cucerirea incintei.

În oraşe, acest loc era citadela; în castele, donjonul, adică un turn mai puternic decît celelalte, independent prin situarea şi prin construcţia sa. Această organizare se aplică la fel de bine şi fortificaţiilor evului mediu ca şi celor ale antichităţii.

Primele incinte fortificate ale evului mediu, mai ales cele ale castelelor, nu au fost formate decît dintr-un parapet din pămînt, dublat de un şanţ şi încoronat de palisade, de trunchiuri de arbori, de legături de spini, sau uneori chiar de mari garduri vii. În centru se ridica un turn de zidărie, solid construit şi înconjurat de un şanţ ca şi incinta exterioară. Cea mai mare parte a oraşelor, avînd de timpuriu fie incinte romane, fie metereze construite sub influenţa artelor Romei, nu

s-a înconjurat de acele fortificaţii barbare, care au fost în primul rînd utilizate de seniorii sau şefii militari care trăiau la ţară.

Parapetelor din pămînt li s-au substituit, după aceea, pereţii de piatră, flancaţi de turnuri mai



Planul unui castel întărit:
A Turn sau donjon
B Şanţul din jurul donjonului
C Incinta apărată cu un parapet sau cu palisade
E Şanţul exterior

mult sau mai puţin distanţate; s-a înmulţit numărul incintelor şi a crescut înălţimea donjoanelor. Către sfîrşitul secolului al XII-lea, inginerii căutau cu interes lucrările antice asupra artei războiului şi este de crezut că în această epocă s-au repus în practică principalele precepte, consemnate de scriitorii militari latini sau greci, precepte care, dealtfel, par să nu fi fost niciodată complet uitate în Franţa. Geoffroy Plantagenet îl citea pe Vegeţiu în timp ce asedia fortăreaţa de la Montreuil-Bellay[1].

Aşezare

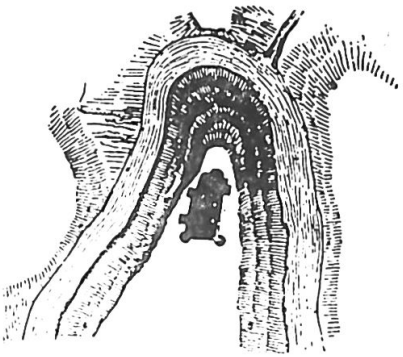
Înainte de a studia în detaliu toate părţile care compun o fortăreaţă, sînt necesare cîteva cuvinte despre amplasamentele care se considerau în evul mediu ca favorabile apărării.

În ţinuturile muntoase se căuta de preferinţă un fel de promontoriu sau de platou strîmt, avan-

[1] Bodin, *Recherches historiques sur l'Anjou* (*Cercetări istorice asupra ducatului Anjou*) vol. I, pag. 260, (N.A.).

sînd deasupra unei văi, mai ales dacă rîpe naturale îl făceau inaccesibil pe aproape toate părţile.

Rareori se construiau castele pe vîrfuri înalte; se preferau înălţimi potrivite, fie pentru a uşura aprovizionarea, fie pentru a nu se priva de mij-



Amplasarea unui castel întărit

loacele de a-şi procura cu uşurinţă apa. Se construia chiar în văi, dar aceasta se întîmpla, în general, cînd ele ofereau treceri naturale din acelea a căror posesie asigură mari avantaje pentru a pregăti sau pentru a respinge o invazie. Dealtfel, nu se prea ţinea cont de vecinătatea înălţimilor care dominau incintele fortificate, cu condiţia ca acestea să fie în afara bătăii, destul de slabe, a maşinilor care se foloseau pe atunci pentru a lansa proiectile.

În cîmpie se alegeau malurile rîurilor, mai ales insulele şi peninsulele care se puteau izola uşor şi care controlau navigaţia.

În lipsa unui rîu, se căuta vecinătatea unui rîuleţ care să umple şanţurile cu apă, sau a unei mlaştini adînci, obstacol tot atît de eficace ca şi apa; în sfîrşit, o colină izolată, înaltă de cîţiva metri, era considerată ca o bună poziţie pe care se străduiau să o facă şi mai bună, sporind artificial povîrnişul pantelor. De obicei chiar se ridica o movilă sau deal artificial, pentru a plasa acolo donjonul sau turnul principal al unui castel.

Cîteva din aceste movile par să fi fost tumuli antici. Trebuie să ne ferim de a generaliza acest fapt, destul de rar, dar care chiar din această cauză, merită să fie menţionat.

Părţile principale

Părţile principale şi caracteristice ale unei fortăreţe din evul mediu, începînd din exterior, pot fi împărţite în diviziunile următoare:

1. Şanţuri. 2. Poduri. 3. Bariere sau metereze exterioare. 4. Porţi. 5. Turnuri. 6. Coronamente, creneluri, platforme, etc. 7. Curtine. 8. Ferestre mortiere. 9. Curţi interioare. 10. Donjonul. 11. Subteranele.

1. ŞANŢURILE

Cele mai vechi şanţuri erau săpate în pămînt şi lipsite de căptuşeală, cel puţin în partea dinspre cîmp, căci în partea dinspre fortificaţie, zidurile, ridicîndu-se vertical sau sub formă de taluz foarte rigid, formau una din marginile şanţului. Înclinarea malurilor opuse era cea impusă de natura pămînturilor excavate[1].

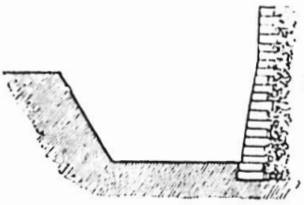
În castelele mai moderne, marginea exterioară a şanţului era îmbrăcată în zidărie. Cîteodată, această îmbrăcăminte era un perete vertical, mai adesea un taluz. Sînt menţionate şanţuri de pămînt cu pereţi verticali, dar atunci, probabil, pă-

[1] De văzut în *Cronica lui du Guesclin*, accidentul care a prilejuit cucerirea de la Saint Sévère. Un cavaler francez, numit Geoffroy Payen, se plimba de-a lungul şanţului.

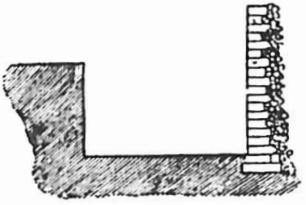
Geoffroy auzi o secure al cărei ascuţiş luci.
I n vîrf de şanţ în pămînt s-a înfipt.

Pămîntul de pe marginea şanţului cedînd, securea căzu în şanţ; pentru a o lua, Payen coborî acolo, în ciuda englezilor care trăgeau asupra lui. El ceru o scară pentru a urca din nou. I-a fost adusă. Atunci, găsind-o destul de înaltă pentru a ajunge la meterez el urcă plin de bravură la asalt atrăgînd după sine toată armata
 franceză (Cuvelier, T.II, pag. 224) (N.A.).

mîntul era fixat prin dulapi de lemn şi se poate presupune că aceasta nu era decît o măsură temporară, adoptată în timpul unui asediu. Ele se desemnau cu numele de şanţuri *à fond de cuve*.



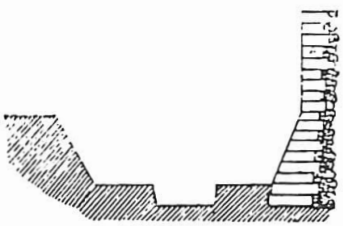
Elevaţia unui perete al şanţului



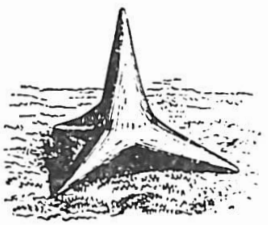
Elevaţia unui perete al şanţului

Adîncimea unui şanţ şi lărgimea sa erau proporţionate cu înălţimea zidurilor şi cu importanţa fortăreţei. În toate cazurile, partea exterioară a şanţurilor trebuia să nu fie mai departe de bătaia proiectilelor lansate de pe metereze.

Atît cît era posibil, şanţurile erau umplute cu apă, sau cel puţin susceptibile de a fi inundate la nevoie. Cîteodată apa scălda baza meterezelor; alterori ea umplea numai un canal[1] practicat în mijlocul şanţului, între două maluri care rămîneau uscate.



Secţiune într-un şanţ



Cursă

Atunci cînd şanţurile nu puteau fi în nici un fel inundate, accidentele naturale ale terenului făceau aproape totdeauna această precauţiune inutilă, şi, dealtfel, se înlocuia apa fie printr-o

[1] În franceză, *la cunette*. (N. tr.)

adîncime mai mare a şanţului, fie prin întrebuinţarea curselor, a parilor ascuţiţi, etc., ascunşi sub ierburile care acopereau fundul şanţului.

În afară de apă, destinată să umple canalul din mijlocul şanţului, şi în privinţa căreia, după cum se pare, exista destul de puţină grijă de a o împrospăta, în acest şanţ deversau şi scurgerile castelului. Gurile canalelor care aduceau aici murdăriile erau prevăzute cu grilaje şi cu ghimpi.

Absenţa şanţului este o excepţie rară, chiar în castelele situate pe înălţimi, unde povîrnişurile abrupte par să facă acest obstacol cu totul inutil. Aproape totdeauna, în afară de cazul cînd meterezele s-ar fi ridicat chiar la marginea unei prăpăstii, dacă rămînea puţin teren între povîrniş şi incintă, se considera ca indispensabil să se sape un şanţ. Într-adevăr, destinaţia unui astfel de mijloc de apărare era în primul rînd aceea de a împiedica pe agresor să aducă pînă la piciorul zidului maşinile sale de asalt şi pe săpătorii săi. Încît prima operaţie a acestuia era de a umple şanţul şi de a nivela terenul pînă la baza meterezului.

2. PODURILE

Un pod aşezat pe piloni sau, mai rar, un fel de dig traversînd şanţul, permitea accesul în fortificaţie. Uneori, săpînd şanţul, se menaja o limbă de pămînt care servea drept pasaj; dar, de obicei se preferă un pod uşor, care oferea avantajul de a strîmta trecerea, şi care, în caz de asediu, era distrus sau retras în interior.

În monumentele reprezentate pe tapiseria reginei Matilda de exemplu, se văd poduri asemănătoare care nu par compuse decît dintr-o singură scîndură. Se poate observa că extremitatea care ajunge la incinta fortificată este mai ridicată decît cealaltă. Scopul acestei dispoziţii este destul de evident. Trebuie remarcate şi un fel de trepte, destinate să asigure trecerea cailor.

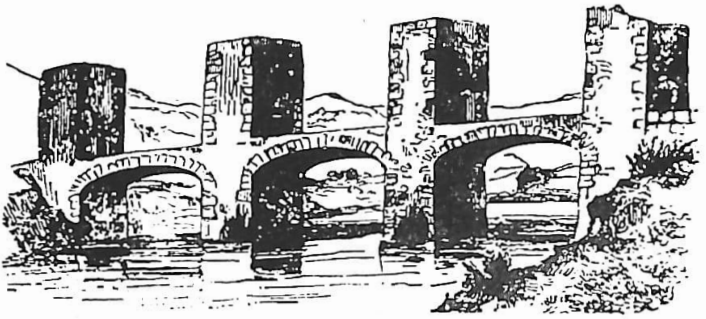
Curînd, s-a inventat construcţia de poduri al
157 căror tablier se putea ridica la nevoie, închizînd

astfel, accesul. Această invenţie, care s-a numit pod mobil, ridicător (*pont-levis*), s-a perfecţionat rapid. Tablierul mobil a fost manevrat printr-un sistem de contragreutăţi, pentru ca un efort destul de redus, să fie suficient pentru a-l ridica sau a-l lăsa în jos.

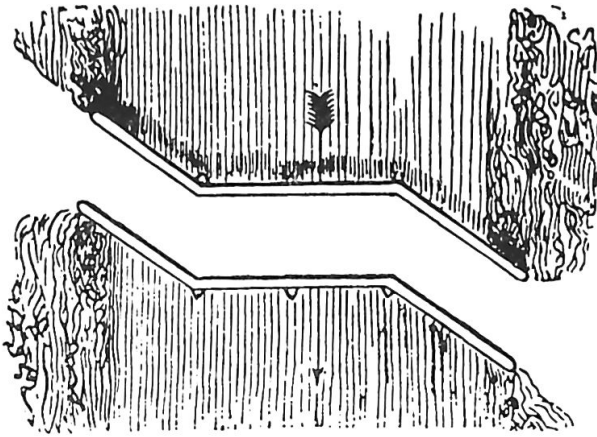
Astăzi se mai găsesc doar arareori vechi poduri mobile. Existenţa lor altădată se recunoaşte după lungile deschideri practicate în ziduri, deasupra porţii, şi în care se mişcau pe un ax tiranţii, adică bîrnele formînd levierul de care era suspendat tablierul mobil.

Dacă podul mobil era foarte uşor, ca acelea care erau destinate să permită doar trecerea oamenilor ce mergeau pe jos, bîrnele erau înlocuite printr-o armătură de fier mai puţin complicată şi care se manevra mai uşor.

Atunci cînd, în locul unui şanţ, era de traversat un obstacol mai mare, ca de exemplu o rîpă largă sau un rîu, un pod solid de piatră înlocuia podul de lemn, rezervat şanţurilor de o lăţime mai redusă. Atunci, prin dispuneri anume chibzuite, se căuta ca trecerea să devină periculoasă şi dificilă pentru duşman. Aproape totdeauna podul era foarte înălţat la mijloc, unde se plasa un turn pe sub care se făcea accesul; alte turnuri apărau extremităţile podului, tablierul era foarte îngust şi adesea întrerupt prin poduri mobile, în faţa şi în spatele turnurilor. Aceste poduri erau cîteodată construite pentru a înlesni perceperea



Podul de la Sutri



Podul peste Tavignano, Corsica

taxelor de trecere. În acest caz, ele se pot întîlni foarte departe de orice altă fortificaţie. Cîteva castele situate pe malurile unui rîu percepeau un impozit pe navigaţie prin construirea unui baraj sau a unei estacade care nu lăsa un pasaj decît destul de aproape de metereze pentru ca vasele să nu se poată sustrage de la plata taxei fixate. Exista, de exemplu, un baraj pe Sena aproape de Château-Gaillard. În cîteva provincii, tablierul podurilor are în plan forma unui Z[1], şi se considera desigur că această dispoziţie trebuia să îngreuneze posibilitatea unei surprize cum ar fi încercarea pe care ar fi putut s-o facă nişte oameni călare, aruncîndu-se în galop pentru a forţa trecerea.

3. ÎNTĂRITURILE EXTERIOARE, BARIERELE, BARBACANELE, POTERNELE etc.

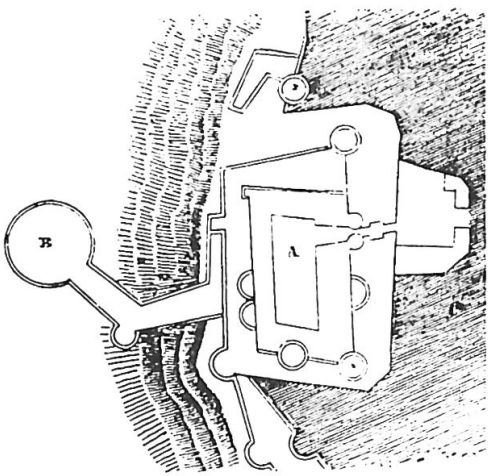
Dincolo de şanţ, la capătul podului, se ridica o întăritură mai mult sau mai puţin considerabilă, a cărei destinaţie era de a proteja posturile de

[1] Există destule exemple în Corsica, din secolul al XV-lea şi al XVI-lea. (N.A.)

observaţie şi ieşirile garnizoanei. Uneori ea se compunea dintr-unul sau mai multe turnuri, sau chiar dintr-un mic castel, căruia i se dădea adesea numele de *bastille.*[1]

Mai frecvent, mai ales în castelele de mărime mijlocie, se foloseau una sau mai multe incinte de palisade.

Picturile, tapiseriile, basoreliefurile pot furniza informaţii utile asupra lucrărilor de acest fel, încă destul de incomplet cunoscute. Atît cît se poate judeca după relatările istoricilor, trebuie să ne reprezentăm aceste fortificaţii ca o suită de bariere, aşezate unele în spatele altora. Acolo se angajau primele lupte şi, de obicei, agresorul îşi începea operaţiunile prin distrugerea acestor posturi avansate. Li s-au dat mai multe nume ca de exemplu: *barieră*, *barbacană*, *poternă* şi nu este



Barbacana de la Carcassonne:
A castel
B turnul barbacanei
C oraşul

uşor să le deosebeşti. Se pare totuşi că poterna este un cuvînt care se aplica în special unui tip de poartă ascunsă care dădea acces la şanţ şi la întăriturile care o apărau.

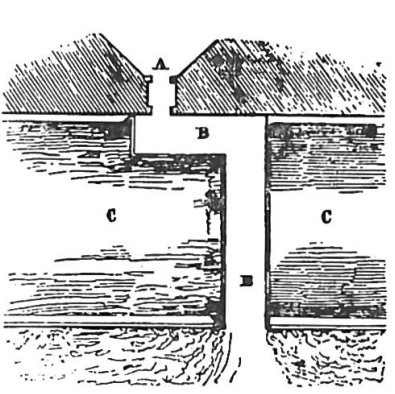
O fortăreaţă situată pe o înălţime cu rîpi avea adesea o barbacană care dădea în cîmpie şi se

[1] Vezi, în Ayala, *Cronica del rey don Pedro*, asediile de al Toro şi de la Toledo, care au început prin atacuri contra turnurilor servind drept cap de pod. (N.A.)

lega de corpul întăriturilor. Era ca un pasaj lung între doi pereţi, uneori flancaţi de turnuri, şi terminîndu-se printr-un fel de fort separat. Se vede o dispoziţie de acest tip la fortificaţiile oraşului Carcassonne, în partea care priveşte spre oraşul modern.

4. PORŢI

După ce se trecea şanţul, se ajungea la poarta incintei principale. Aceeaşi observaţie care făcuse să se construiască poduri în zigzag dusese şi la concluzia că nu trebuia să se plaseze poarta pe axul podului, ci la stînga acestuia. Poarta se deschidea la stînga, pentru că astfel asediatorul era obligat să-şi expună meterezelor flancul său drept care nu era acoperit de marile scuturi numite *pavois* care se foloseau la asalturi. Această dispoziţie, care se poate remarca încă la fortificaţiile romanilor, pare să le fi fost împrumutată, ca şi multe altele, de către inginerii evului mediu: „*Curandum maxime videtur... uti portarum itinera non sint directa, sed loeva; namque tum dextrum latus accedentibus quod scuto non erit tectum, proximum erit muro.*"[1]



Planul unei porţi de apărare:
A poartă
B pod
C şanţ

[1] Vitruviu, I,5, (N.A.) În traducere: Trebuie să ai cea mai mare grijă să chibzuieşti astfel... că este de folos ca drumurile spre poartă să nu fie directe ci să meargă la stînga ei; căci atunci latura dreaptă care nu este acoperită de scut va fi mai expusă loviturilor de pe ziduri (N.tr.).

Poarta unui castel este aproape totdeauna plasată într-un masiv gros de zidărie format din două turnuri legate între ele de un corp de clădire mai mult sau mai puțin important. Ea prezintă un pasaj destul de strîmt, care se putea închide la cele două extremități și cîteodată chiar în mijloc. Acest pasaj traversează adesea una sau două mici curți, cuprinse în interiorul masivului la care ne-am referit.

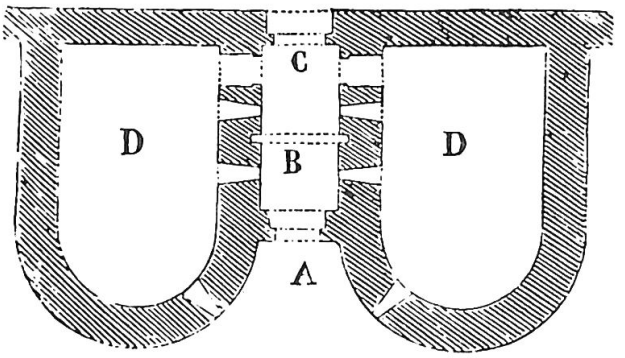
O altă dispoziție pare să fi existat în mai multe castele, dar nu s-ar putea cita nici măcar un exemplu bine conservat în Franța. Tipul care reprezintă cel mai bine acest mod de întărire este o poartă din secolul al XIV-lea, existînd încă astăzi în orașul d'Avila, în Spania; cele două turnuri, între care se deschide poarta, se proiectează în fața incintei continui; un pasaj destul de strîmt duce la poartă. Podul slujește nu numai să stabilească o comunicare între cele două turnuri, dar și să primească soldați care, la adăpostul unor puternice parapete, puteau contribui cu multă eficacitate la apărarea porții.

Aproape toate castelele au două porți, una mare, alta mică, foarte apropiate una de alta. Prima era pentru care și călăreți, a doua pentru pedestrași. Prudența, această virtute atît de necesară în evul mediu, cerea ca poarta mare să nu se deschidă decît în caz de absolută necesitate.

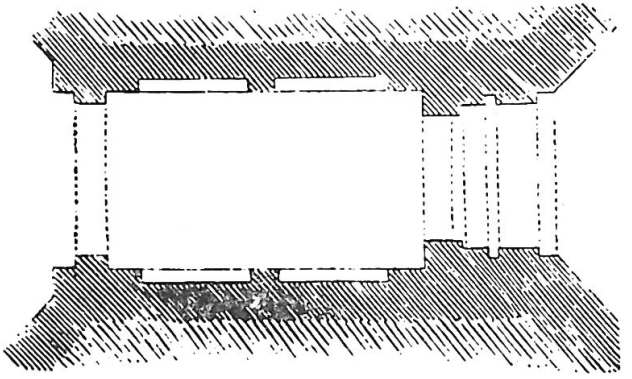
În casele particulare, se găsesc destul de frecvent aceste două porți. Casa lui Jacques Coeur de la Bourges și hotelul Sens de la Paris oferă în acest sens exemple remarcabile. Podul mobil, odată ridicat, avea oarecum funcția unui scut larg opus dușmanului; dar acesta, cu cîngi, prin forța brațelor sau cu mașini, putea reuși să-l coboare, rupînd lanțurile care-l țineau suspendat. A fost necesar deci să se opună un altfel de obstacol. Acesta a fost *hersa*, un grilaj greu de fier, sau un sistem de pari independenți; acest al doilea fel de închidere se numea *orgă* sau *sarazină*, expresie care pare să indice că această invenție avea o origine orientală. Această mașină se ridica sau se cobora, alunecînd în scobituri practicate în pereții

zidurilor de trecere. Hersa era ridicată cu ajutorul unui dispozitiv, şi la apropierea unui pericol era lăsată să cadă. Din acest moment, pasajul era închis şi trebuia sfărîmată hersa pentru a pătrunde mai departe, deoarece era imposibil să fie ridicată din exterior.

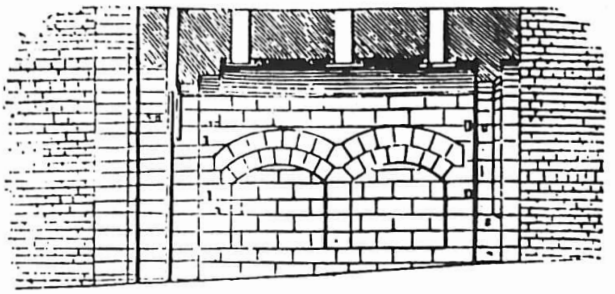
Oamenii care manevrau hersa erau plasaţi într-o sală superioară sau uneori alături de poartă. Deschideri strîmte, practicate în zid, le permiteau să-i observe pe cei care păşeau pe podul mobil.



Planul unei porţi de apărare:
A poartă; B hersă; C poartă; D turn



Planul porţii castelului
de la Saint-Saveur-le-Vicomte



Secţiune în poarta castelului
de la Saint-Saveur-le-Vicomte

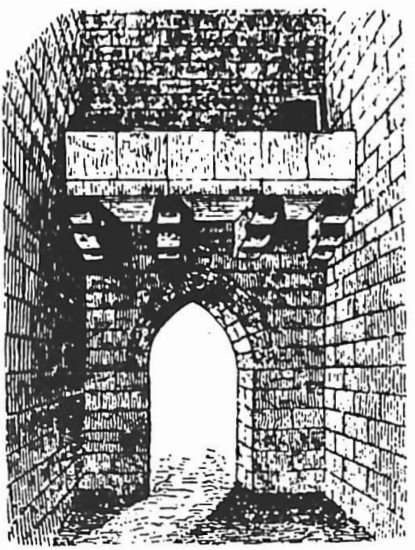
În afară de hersă, pentru a apăra intrarea într-o fortificaţie, se mai foloseau porţi masive din lemn, pline pe toată suprafaţa cu vîrfuri de cuie sau îmbrăcate în lame de fier. Aproape totdeauna existau două porţi, una la fiecare extremitate a pasajului. Se vede un exemplu la castelul de la Saint-Saveur-le-Vicomte.

Pentru cazul că intervenea vreun accident, sau vreo viclenie a inamicului venea să împiedice manevrarea hersei, se amenajau mijloace de apărare chiar în interiorul pasajului. În atacuri se foloseau adesea cu succes şarpante, care, aduse sub pasajul porţii, împiedicau hersa să se lase în jos. Deschideri în bolţi sau în plafoane permiteau apărătorilor fortăreţei să tragă din loc adăpostit asupra celor ce veneau la asalt. Se văd de asemenea, în cîteva castele, balcoane susţinute pe console, dispuse în pasajele porţilor, unde puteau să stea oştenii care, din această poziţie înaltă, aveau avantaj în luptă.

În .sfîrşit, de îndată ce au fost folosite armele de foc, mortierele practicate în pereţii laterali şi chiar ambrazurile pentru tunuri au completat mijloacele de apărare, acumulate, cum se vede, la intrarea întăriturilor.

O parte a acestor construcţii s-a păstrat mult timp chiar în interiorul oraşelor. Am citat deja hotelul Sens, care marchează oarecum trecerea de la arhitectura militară la arhitectura civilă: se pot

Mortierele intrării hotelului Sens de la Paris



Poarta de la Cadillac

remarca mortierele străpunse în vîrful ogivelor de la cele două porţi; cea principală trebuie să fi servit pentru o armă de foc.

Am vorbit adesea de sălile unde stăteau oamenii însărcinaţi să ridice sau să lase în jos hersa. Ele serveau de asemenea drept corp de strajă. Se găsesc aici vaste cămine, cîteodată bănci de piatră şi nişe care conţineau rastelurile de arme.

5. TURNURI

Nu ne vom ocupa, în acest capitol, decît de turnurile care flanchează incinta continuă şi care se leagă de un sistem de fortificaţii mai mult sau mai puţin întins. Utilizarea lor principală era de a proteja colţurile incintei, mai expuse decît părţile frontale, avînd în vedere că nu se putea opune inamicului decît un foarte mic număr de
165 apărători. S-au distanţat mai mult turnurile, din

loc în loc de-a lungul zidurilor incintei, cu scopul de a le spori forţa, de a apăra accesul la şanţuri şi de a oferi mijloacele de a lovi din flanc pe soldaţii care voiau să asedieze meterezul. În acest scop ele au devenit adesea foarte proeminente faţă de linia zidurilor.

În afară de asta, turnurile, ridicîndu-se în general deasupra zidurilor, formau tot atîtea mici fortăreţe, unde cîţiva oameni puteau rezista cu succes unui număr mare de atacatori; în sfîrşit, turnurile serveau şi ca locuinţe şi magazii.

Turnurile sînt cînd verticale, cînd iau forma unui trunchi de con; adesea s-au combinat aceste două forme, ridicînd un meterez vertical pe o bază conică sau în formă de piramidă.

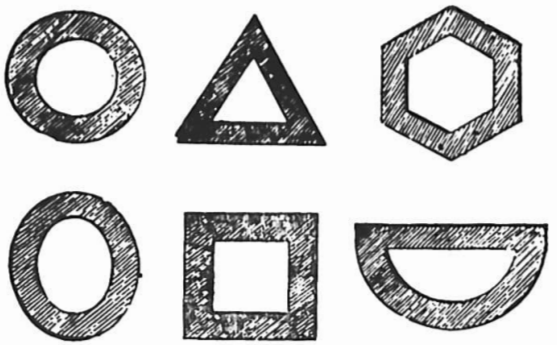
În exterior, zidurile sînt netede sau uneori întărite de contraforţi mai mult sau mai puţin proeminenţi. Prezenţa acestor contraforţi indică o construcţie foarte veche. Nu credem să se găsească asemenea exemple posterioare secolului al XII-lea.

Contraforţii sînt totdeauna foarte groşi, mai ales la bază.

Se observă cea mai mare varietate în forma turnurilor, ca şi în dimensiunile şi în apareiajul lor. Cea mai mare parte sînt rotunde sau pătrate, dar se întîlnesc şi unele semicirculare, prismatice, triunghiulare, eliptice.

Unele prezintă la exterior un unghi ascuţit, perpendicular pe incintă; astfel sînt mai multe turnuri de la castelul din Loches şi turnul aşanumit Blanche (Alb) sau donjonul de la Issoudun. Probabil se adoptase această formă pentru a împiedica inamicul să se servească de berbeci. Într-adevăr, împotriva unghiului ascuţit, berbecele nu putea să acţioneze eficient şi dacă el era îndreptat la dreapta sau la stînga faţă de acest unghi, oamenii care îl manevrau îşi descopereau flancul ţintaşilor asediaţi plasaţi pe curtine.

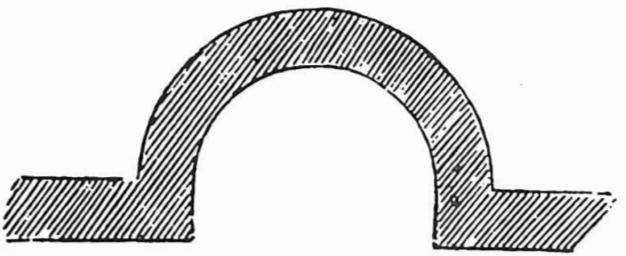
Această formă bizară trebuie însă considerată ca fiind o excepţie. Totuşi, se pare că nu a existat niciodată o formă preferată în general şi că



Diferite turnuri

Planul turnului alb
de la Issoudun

fantezia inginerilor, în mult mai mare măsură decît experienţa, a făcut să fie adoptat cutare sau cutare mod de construcţie. Exista la Beaucaire, în 1216, în epoca asediului acestui oraş de către tînărul conte de Toulouse, un turn triunghiular ale cărui unghiuri erau tăiate; dar coronamentul său pare mai modern.



167 Planul unui turn cu deschidere către interior

Există turnuri deschise în interior, dar, de obicei, ele nu depășesc înălțimea zidurilor de incintă și nu sînt în acest caz, la drept vorbind decît ieșituri ale meterezelor.

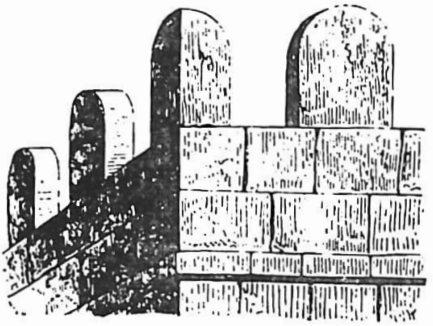
Această dispoziție a fost adoptată fără îndoială fiindcă printr-o cheltuială minimă se obținea cea mai mare parte a avantajelor pe care le ofereau turnurile obișnuite. Totuși, turnurile închise au avut dintotdeauna o întrebuințare mai generală și ele erau pe drept cuvînt privite ca fiind mai puternice decît cele precedente.

6. CORONAMENTE, CRENELURI

Crenelurile sînt un fel de scuturi de zidărie, ridicate pe un parapet și spațiate unele de altele, astfel încît să apere oamenii de pe metereze și să le permită să se servească de armele lor, prin intervalele dintre aceste scuturi.

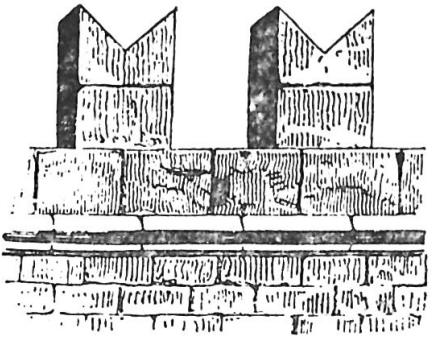
Folosirea crenelurilor este foarte veche, și încă din timpurile lui Homer li se dădeau diferite nume care par să indice o varietate de formă și de destinație[1].

În general, ele sînt rectangulare, destul de ridicate deasupra parapetului pentru a proteja un om și sînt distanțate, în funcție de natura armelor folosite în epoca cînd au fost construite. De

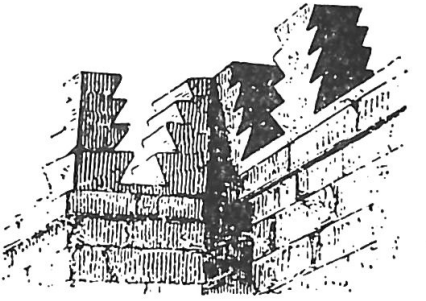


Creneluri

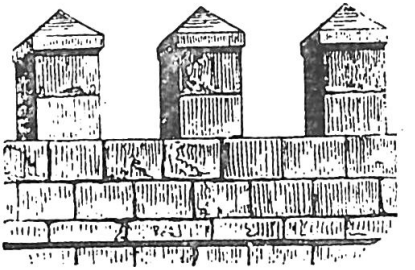
[1] Iliada, XII, 258 (N.A.)



Creneluri



Creneluri



Creneluri

obicei, golul între două creneluri este mai mic decît lăţimea unuia dintre ele.

În anumite epoci, chiar destul de vechi, s-au dat crenelurilor forme variate. Se cunosc astfel unele cu partea superioară în ogivă sau desenînd o curbă oarecare; altele, şi mai ales în ţările unde s-a făcut simţită influenţa arabă, sînt dantelate sau decupate în diferite feluri.

Se întîlnesc de asemenea creneluri care au un coronament constituit dintr-un fel de mică piramidă, dintr-un profil în consolă sau un fel de cornişă.

Se observă adesea mortiere practicate în creneluri; dar este foarte îndoielnic ca această dispoziţie să fie anterioară folosirii armelor de foc.

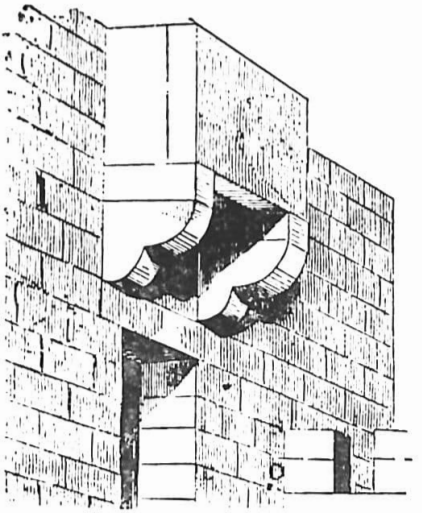
În momentul unui asediu se închideau intervalele dintre creneluri cu dispozitive alcătuite din patru vîrfuri ascuţite sau cu crengi de arbori ascuţite, mai ales atunci cînd se prevedea o încercare de escaladare.

Porţile şi ferestrele, plasate la o înălţime unde escalada era posibilă, au fost timpuriu apărate de balcoane prevăzute cu un parapet ridicat şi perforat în partea inferioară.

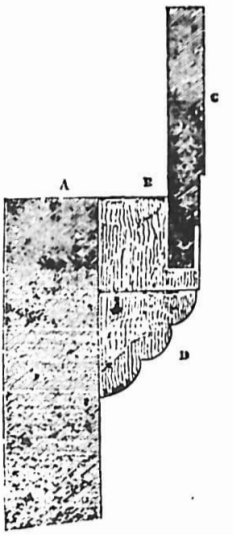
De acolo se puteau lansa, de la adăpost, proiectile asupra inamicilor care încercau să pătrundă prin aceste deschideri. Am dat numele arab de *muşarabie* acestor balcoane, care par a fi împrumutate din Orient. În curînd s-a născut ideea de a le multiplica şi de a le dispune pe întreaga parte superioară a zidului. Atunci cînd ele formează un sistem de apărare continuu, ele sînt numite *maşiculiuri*. Întrebuinţarea lor nu s-a generalizat decît în secolul al XIV-lea. Se găsesc totuşi exemple mai vechi, şi anume la Aigues-Mortes şi la Le Puy. Acestea din urmă, care datează probabil din secolul al XII-lea, sînt cele mai vechi care se cunosc.

Cea mai mare parte a acestor maşiculiuri constau dintr-un parapet, adesea crenelat şi susţinut de o serie de console aşezate la distanţe nu prea mari.

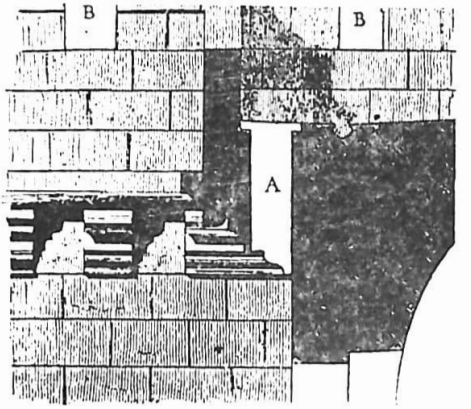
În alte părţi, un fel de arcadă, sprijinită pe contraforţii exteriori ai meterezului susţine parapetul, şi întregul spaţiu cuprins între doi contraforţi putea să servească la aruncarea unor proiectile mari cum ar fi mari bucăţi de lemn. Se văd, la castelul papilor de la Avignon, şi în clădirea episcopiei de la Le Puy, maşiculiuri dispuse astfel. La Le Puy, contraforţii sînt apăraţi de muşarabiuri.



Mușarabia incintei de la Augues-Mortes



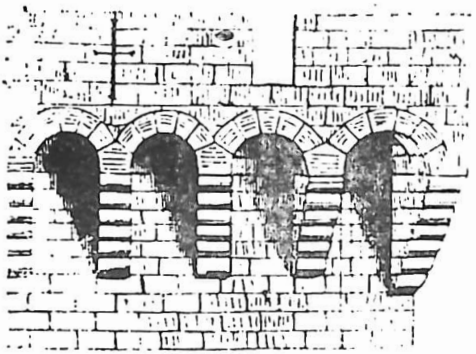
Secțiune într-un mașiculiu:
A meterez
B, D console
C creneluri



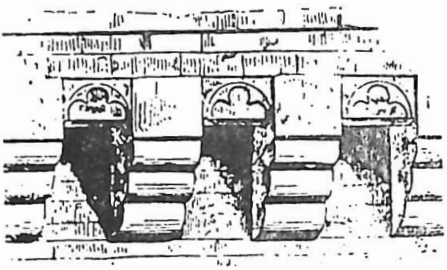
Mașiculiurile de la Bastilia:
A mașiculiuri
B creneluri

Forma arcelor care unesc uneori consolele sau contraforții și care formează deschiderea verticală a acestor mașiculiuri sau, în lipsa lor, ornamentația care imită aceste arce poate, în multe

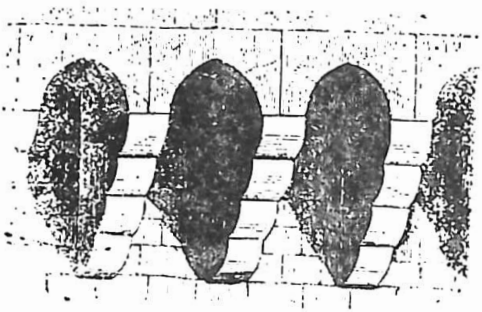
cazuri, să indice, cu oarecare precizie, epoca căreia îi aparţin. La început, aceste arce sînt în plin cintru, apoi în formă de ogivă în *tiers-point*[1], după aceea în formă de ogivă în contra-curbă[2] şi în sfîrşit revin la forma plin cintru.



Maşiculiul incintei de la Avignon



Maşiculiu

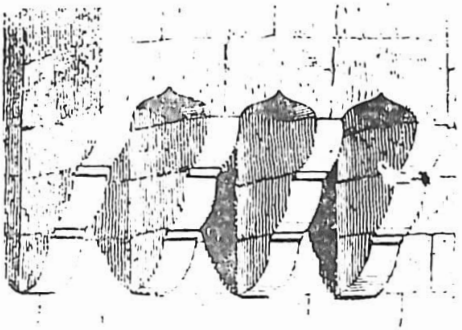


Maşiculiu

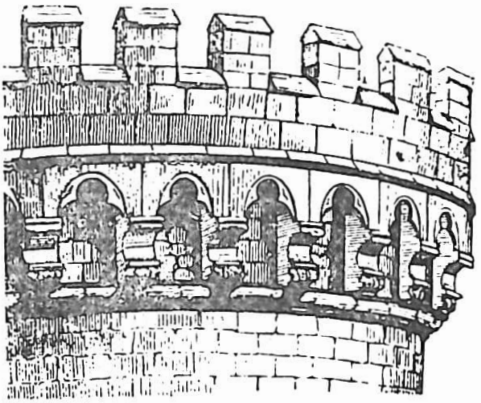
[1] Arc frînt înscris într-un triunghi echilateral. (N.tr.)
[2] Arc frînt format dintr-o combinaţie de curbă concavă şi convexă. (N.tr.)

Adesea, aceste maşiculiuri primesc muluri sau sculpturi şi devin în construcţiile civile un simplu motiv de ornamentaţie.

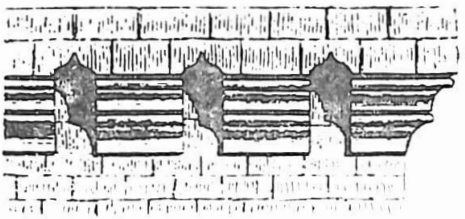
În caz de asalt, pentru a spori înălţimea turnurilor sau pentru a suplini insuficienţa coronamentelor lor, se ridicau schelării din lemn pe care



Maşiculiu



Maşiculiul castelului de la Mehun



Maşiculiul străzii Saint-Saveur de la Paris

stăteau soldaţii. În multe din fortăreţele vechi, găuri sau suporturi, dispuse în zidărie din loc în loc, par să fi servit la susţinerea acestor schelării care erau plasate de asemenea, după cît se pare, în exteriorul zidurilor care nu aveau maşiculiuri. Probabil că maşiculiurile de piatră şi-au datorat originea acestor şarpante improvizate. Numele acestor schelării era în franceză *hurd, hurdel;* în latină *hurdicium.* Verbul *hurdare* exprimă acţiunea de a întrebuinţa acest mijloc de apărare. Du Cange traduce greşit, ni se pare, cuvîntul *Rurdicium* prin *Cratis lignea qua obducebantur moenia, ne ab arietibus loederentur*[1]. Citările următoare pot indica mai exact sensul acestui cuvînt:

Hurdari turres et propugnacula, muros
Subtus fulciri facit . . .[2]

(Philippidos)

Cuvintele *propugnacula* şi *turres* indică schelăriile plasate în vîrful meterezelor şi sînt foarte diferite de sistemele de apărare din partea de jos a zidurilor *sprijinite cu stîlpi dedesubt.*

„*Attornati sunt 4 homines ad unum quemque* quarnellum *custodiendum et* hurdandum".[3]

Par trois fois fut évidemment monstrée (la sainte Véronique)
A tout le peuple, en moult grant révérence,
Par un évesque, sus un hourt, *à l'entrée*
De Saint-Pierre . . .[4]

(Sant-Gelais)

---

[1] Linie scurtă de apărare care se sapă în faţa zidurilor, spre a nu fi lovite cu berbeci. (N.tr.)

[2] A întări turnurile şi meterezele astfel ca zidurile să fie sprijinite pe dedesubt. (N.tr.)

[3] Patru oameni au înconjurat pe unul pentru a păzi şi asalta colţul. (N.tr.). (Text citat de către Du Cange, la cuvîntul HURDICIUM).

[4] De trei ori a fost arătată în mod evident (Sfînta Veronica) / Întregului popor şi cu mare închinăciune / De către un episcop, sub o schelă, la intrarea / Sfîntului Petru... (N.tr.)

Cuvîntul *hourd* aparţine limbii d'oïl. În limba d'oc, se folosea cuvîntul *cadafalcs, cadafaux* eşafod.

Mas primier faisam mur sans caus et sens sablo,
Ablos cadafalcs dobles et ab ferm bescalo.

„Să facem mai întîi pereţi fără var nici nisip, cu schelării duble şi cu scări solide". (*Istoria cruciadei contra Albigenzilor.* N. 3988).

O miniatură din secolul al XV-lea, reprezentînd incinta fortificată a oraşului Moulins, pare să reprezinte de asemenea acest sistem de fortificaţii în lemn, care se construia în timpul asediului.

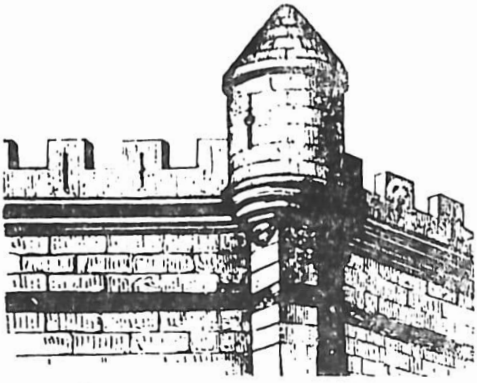
După cum s-a văzut mai înainte, turnurile erau părţile fortificaţiei care contribuiau cel mai eficace la apărarea unei fortăreţe. Ele trebuiau deci să adăpostească în partea superioară un anumit număr de oameni. ca şi maşini şi provizii de pietre şi de alte proiectile. De aceea, turnurile erau acoperite de terase, fie boltite, fie susţinute de o şarpantă puternică. În ciuda pericolului de incendiu, multe turnuri nu aveau decît platforme din lemn.

Turnurile au primit uneori acoperişuri conice, unele sprijinite pe vîrful crenelurilor, altele plasate mai înapoi, astfel încît să lase un pasaj liber în jurul parapetului.

În alte locuri, o galerie circulară, cu numeroase ferestre, înlocuia platforma şi, ca şi în exemplele precedente, turnul avea un acoperiş conic.

Dealtfel avem motive să credem că aceste acoperişuri conice sînt rareori cele originare şi credem că înainte de secolul al XV-lea cu greu s-ar putea găsi exemple.

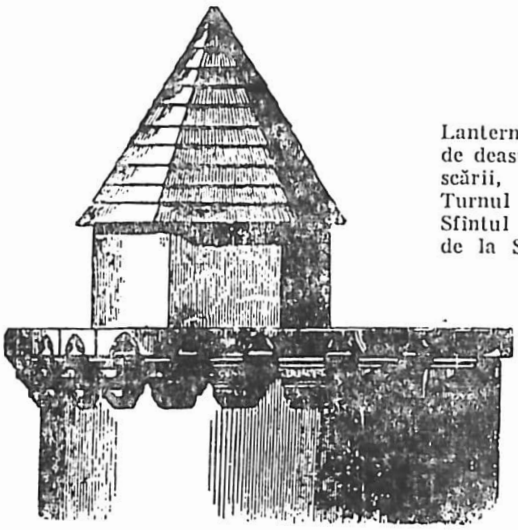
Pe vîrful turnurilor şi uneori pe curtine, mai ales în unghiurile ieşinde ale unei incinte, se găsesc adesea mici gherete din piatră, destinate să adăpostească sentinelele însărcinate să observe mişcările inamicului prin deschideri practicate în toate direcţiile. Aceste mici construcţii sînt nu-



Turn
de pază
în consolă

mite *échauguettes*, au de obicei formă rotundă şi sînt terminate printr-o calotă acoperită cu dale.

Trebuie să ne ferim de a le confunda fie cu lanternourile de deasupra spaţiilor de sub scări şi care au drept scop să împiedice ploaia să cadă în interior, fie cu turlele plasate în unghiurile turnurilor şi avînd faţă de acestea din urmă aceeaşi funcţie pe care acestea o au pentru zidurile incintei. De obicei, gheretele de pază înaintează în



Lanternou
de deasupra
scării,
Turnul
Sfîntul Mihail
de la Samur

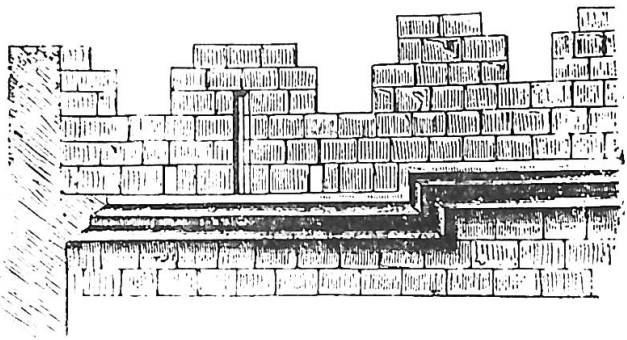
consolă în retrageri succesive în afara meterezului, cu scopul de a permite sentinelelor să vadă baza zidului.

În sfîrşit, pe platformele turnurilor şi, de obicei, pe turnul cel mai înalt, care era numit *la guette* (pînda), exista un clopot care suna în caz de alarmă. Adesea, clopotul era înlocuit de un corn sau o trîmbiţă, poate şi de un portavoce cu care se anunţa prezenţa inamicului.

7. CURTINE

Se numeşte *curtină* partea de meterez cuprinsă între două turnuri.

Curtinele sînt porţiunile incintei cele mai lipsite de mijloace de apărare, vecinătatea turnurilor fiind suficientă pentru a le proteja. Deasupra, un pasaj strîmt sau drum de strajă permite să se circule de-a lungul meterezelor şi comunică cu scări sau chiar cu planuri înclinate care duc în curtea interioară.



Curtina castelului de la Beaucaire

Uneori, rar însă, o galerie acoperită serveşte drept drum de strajă; adesea nu se vede nici o urmă a pasajului, fie că nu a existat niciodată, fie că a constat dintr-o schelă de lemn. Dificultatea pe care o prezenta atacarea curtinelor explică dealtfel neglijenţa care se manifesta în privinţa fortificării lor. Se întîlneşte extrem de rar

un parapet la drumul de strajă în partea care priveşte spre interiorul fortăreţei; totuşi acest drum este în general atît de strîmt, încît este greu de înţeles cum de puteau soldaţii să-şi folosească armele stînd pe el; orice cădere ar fi fost mortală. Trebuie să tragem concluzia că schele temporare remediau acest inconvenient în vremea asediilor.

S-a remarcat că baza anumitor curtine, la fel cu aceea a anumitor turnuri, forma un plan înclinat. Scopul acestei aşezări pare să fi fost de a spori forţa zidurilor în punctul unde acestea puteau fi săpate şi pe de altă parte, de a face să ricoşeze cu forţă proiectilele care se aruncau prin maşiculiuri.

Se spune că în pereţii cîtorva curtine se văd arcade figurate în exterior, care, potrivit opiniei unui specialist englez, nu ar fi avut altă destinaţie decît aceea de a înşela asediatorul: aceste arcade trebuiau să-i pară a fi vechi deschizături recent astupate şi să-l facă, firește, să creadă că în acest punct rezistenţa zidăriei ar fi mai mică; astfel, se intenţiona să-l determine să-şi îndrepte atacurile asupra părţii unde avea de întîmpinat cele mai mari obstacole. Dar nu ar fi mai curînd vorba de vechi breşe astupate? Se vede un exemplu la donjonul din Chauvigny (Vienne): gaura făcută de tun a fost astupată cu cărămizi dispuse în spinare de peşte.

Nu se poate stabili o regulă constantă pentru distanţarea cea mai potrivită a turnurilor, unele faţă de celelalte; se pare doar că vechii ingineri considerau că apropierea lor sporea forţa unei cetăţi. Călugărul din Marmoutier, pentru a oferi imaginea unui castel de necucerit, a cărei construcţie el o atribuie lui Iulius Cezar, descrie turnuri atît de apropiate încît între ele era doar o lungime de suliţă. Richard Inimă de Leu a construit donjonul de la Château-Gaillard din segmente de cerc aproape tangente. Este un zid cu umflături (*bosselée*), cum îl numeşte foarte fericit Deville, în excelenta sa monografie asupra acestei fortăreţe.

În rezumat, se multiplicau turnurile în punctele presupuse slabe, în timp ce zidul incintei era considerat drept un mijloc de apărare suficient acolo unde natura punea în calea dușmanului obstacole materiale care făceau atacurile sale puțin proba-

Breșă veche în donjonul din Chauvigny

bile. Într-un ținut de cîmpie, am remarcat adesea că turnurile sînt destul de apropiate unele de altele pentru ca soldații plasați în două turnuri vecine să poată să-și lanseze proiectilele pe întreaga curtină dintre ele. Se poate evalua această distanță la aproximativ treizeci de metri, ceea ce reprezintă aproximativ bătaia unei săgeți sau aceea a unei pietre aruncate cu mîna dintr-un loc mai înalt[1]. Pe măsură ce armele de aruncare s-au perfecționat, distanțarea turnurilor a devenit mai mare, astfel încît din mărimea acestei spațieri s-ar putea trage concluzii asupra vîrstei fortăreței; dar ne grăbim să declarăm aici că indiciile de acest fel nu trebuie admise decît cu o mare rezervă.

Am spus că înălțimea turnurilor varia la infinit. Într-adevăr, uneori ele abia depășesc metere-

[1] „*Ne longius sit alia ab alia (turris) sagittae missione*". Vitruviu, I. 5. (N.A.). (Să nu fie distanța dintre turnuri mai mare decît bătaia săgeții). (N.tr.)

zele pe care le flanchează; şi acesta este foarte adesea cazul pentru acelea care sînt plasate de-a lungul unei curtine în linie dreaptă şi relativ lungă. Alteori, ele se ridică la o înălţime considerabilă şi mai ales la unghiurile ieşinde ale unei incinte ele capătă cea mai mare înălţime. Se poate spune în general că au fost prevăzute cu astfel de turnuri înalte care asigurau forţa construcţiilor vecine tocmai părţile incintei care par cele mai expuse sau cele mai slabe.

Atunci cînd turnurile sînt mai înalte decît meterezul care le leagă unele de altele, comunicarea între diferitele părţi ale incintei se face fie printr-un pasaj acoperit sau descoperit care înconjură turnul şi continuă drumul de strajă, fie prin camerele turnului, al cărui planşeu este în acest caz învecinat cu drumul de strajă din lungul curtinelor. Cîteodată existau mici poduri mobile pe drumul de strajă la intrarea în turnuri. Aceasta nu este dealtfel o regulă absolută, deoarece adesea această comunicaţie nu există deloc, şi pentru a trece de la un turn la altul trebuie să se coboare în curtea interioară, unde duc toate scările. Motivul acestei dispoziţii a fost, fără îndoială, intenţia de a izola turnurile şi de a face din ele tot atîtea fortăreţe independente.

Scările care duc la metereze sînt de obicei plasate în interiorul turnurilor[1]. Ele sînt uşor de apărat, fiind foarte strîmte şi închise prin porţi joase şi solide, astfel că asaltatorul, stăpîn al unui turn sau al unei părţi a curtinelor, să aibă încă multe dificultăţi pentru a pătrunde în interiorul fortăreţei. La asediul oraşului Toledo de către Henric al II-lea de Castilia, soldaţii săi au cucerit un turn; dar asediaţii, îngrămădind paie şi tulpini de

---

[1] *„Itinera sint interioribus partibus turrium contignata, neque ea ferro fixa. Hostis enim si quam partem muri occupaverit, qui repugnabunt, residebit, et si celeriter administraverint non patientur reliquas partes turrium murique hostem penetrare, nisi se voluerit praecipitare"*. Vitruviu, I.5. (N.A.) (Căile de acces din părţile interioare ale turnurilor să fie pline de scări şi ele niciodată să nu se facă fixe. Chiar dacă asediatorul ar ocupa acea parte din zid care se apără, acest lucru se descoperă, în părţile rămase ale turnurilor şi zidurilor, chiar dacă el vrea să le ia cu asalt). (N.tr.)

viţă la baza scării, au pus foc şi i-au obligat pe asediatori să se retragă[1].

Se observă încă, dar mai rar, scări aplicate pe curtine. Ne îndoim că se găsesc asemenea construcţii înainte de secolul al XIV-lea.

Cea mai mare parte a scărilor turnurilor sînt în spirală, de unde le vine numele de *vis* (şurub) în evul mediu. Rareori două persoane alături ar putea urca pe ele cu uşurinţă. Uneori scara nu duce pînă la etajul superior, destinat în general să servească drept locuinţă unui personaj important. Nu se putea urca aici decît cu ajutorul unei scări care se retrăgea în camera în care ea permitea accesul. Vom regăsi aceste dispoziţii de apărare interioară, reproduse cu un spor de prudenţă în donjonuri.

S-a văzut că turnurile serveau ca locuinţe şi ca magazii. În canstrucţiile executate cu grijă, şi, dacă putem să ne exprimăm astfel, cu lux, etajele sînt boltite; dar planşeele de lemn erau mult mai des folosite. Uneori grinzile care le susţin se reazămă pe console alteori ele sînt angajate în cavităţi practicate în acest scop în zidărie[2].

8. FERESTRE. MORTIERE

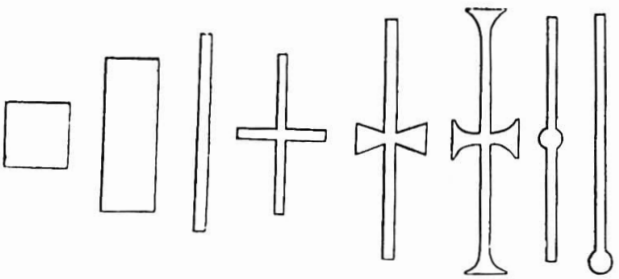
Nu este cazul să ne ocupăm aici de indiciile pe care le pot furniza formele caracteristice ale unor deschideri în zid cum ar fi ogiva, plin cintrul, ferestrele pătrate cu menouri în cruce. Vom face referiri doar la caracteristicile proprii arhitecturii militare.

Toate deschiderile practicate în zidul de incintă al unei fortăreţe sînt foarte strîmte. Nu se văd ferestre, la drept vorbind, decît la o înălţime la care săgeţile duşmanului sînt inofensive. Multe din turnurile curtinelor nici măcar nu au deschideri spre cîmpie.

Trebuie în primul rînd preveniţi privitorii împotriva concluziilor pe care ei ar fi tentaţi să le deducă din forma deschiderilor strîmte cunoscute

[1] Vezi Ayala, *Cronica de don Pedro*. (N.A.)
[2] Vezi, în completare, paragraful, 10 pag. 182. (N.A.)

sub numele de mortiere. Din faptul că un castel are mortiere sau ambrazuri destinate evident armelor de foc nu rezultă cu necesitate concluzia că edificarea acestei fortăreţe este ulterioară folosirii artileriei. Într-adevăr, este totdeauna uşor să străpungi un zid, şi cînd armele de foc au început să joace un rol important în asedii, s-au întreprins imediat, la vechile fortificaţii, lucrările de amenajare adecvate folosirii tunurilor şi archebuzelor. Se cuvine deci, înainte de toate, să se observe cu cea mai mare grijă dacă mortierele în chestiune aparţin construcţiei iniţiale sau dacă ele au fost adăugate.



Mortiere

Se pot distinge patru feluri de deschideri în adîncimea meterezelor unui edificiu fortificat; acestea sînt:

1. Găuri pătrate, totdeauna foarte strîmte, uneori un pic mai lungi decît largi;
2. Lungi fante verticale, înalte de la trei la şase picioare şi chiar mai mult, foarte înguste la exterior, lărgindu-se în interior, terminate în vîrf în segment de arc, care uneori întrerup în interior partea superioară a zidului în care este practicată mortiera;
3. Fante asemănătoare precedentelor, dar mai puţin lungi, traversate de o fantă orizontală: aceeaşi dispunere interioară;
4. Fante a căror porţiune centrală sau a căror parte inferioară este mărită şi prezintă o gaură circulară; aceeaşi dispoziţie interioară.

Primele deschideri, nr. 1, nu par să fi avut altă utilizare decît aceea de a lăsa să intre lumina şi aerul, dar poate şi de a observa inamicul dintr-un loc neexpus.

Ultimele, nr. 4, par să fi fost, dacă nu construite, cel puţin amenajate pentru arme de foc, şi cînd gaura rotundă este plasată în partea de jos a fantei şi are dimensiuni ceva mai mari, se poate trage concluzia că ea a servit unei arme de artilerie.

Cît despre fantele verticale, nr. 2, şi despre deschiderile în formă de cruce, nr. 3, se consideră de obicei primele ca fiind destinate tirului cu arcul şi celelalte pentru arbalete. (Unii arheologi le numesc archere şi respectiv, arbaletiere.) Or, folosirea acestei din urmă arme introducîndu-se în Franţa către sfîrşitul secolului al XII-lea, s-ar putea trage concluzia (studiind forma mortierelor) asupra epocii construcţiei căreia aceste mortiere aparţin, în măsura în care raţionamentul formulat este întemeiat. Din nefericire, acest punct rămîne încă supus multor îndoieli. Arbaleta a fost interzisă *între creştini* la al doilea conciliu de la Lateran în 1139. Wilhelm Bretonul relatează că în timpul său francezii nu foloseau arbaleta decît foarte puţin:

Francigenis nostris, illis ignota diebus,
Res erat omnino quid balistarius arcus,
Quid balista foret[1].

(*Philippidos*, t II, 315)

Nu este vorba decît de arbaleta avînd un arc de oţel, deoarece arbaletele cu arc de lemn sau de corn erau cunoscute în antichitate. Descrierea lor se găseşte în Ammianus Marcellinus sub numele de *manubalista*, şi, la muzeul din Puy, un basorelief curios reprezintă un vînător înarmat cu o arbaletă: mărimea arcului arăta că el nu poate fi decît din lemn.

[1] Francezilor noştri în acel timp le era cu totul necunoscut acest arc-balistă care va deveni arbaleta. (N. tr.)

Ne grăbim să spunem că există dovezi că, încă mult înaintea invenţiei armelor de foc, lungile şanţe practicate în zidurile fortificaţiilor au servit pentru lansarea proiectilelor. Un pasaj din Wilhelm Bretonul nu lasă nici o îndoială în această privinţă.

... Facit aptarique fenestris
Strictis et longis, ut strenuus arte latenti
Immittat lethi praenuntia tela satelles[1].

Dar care era arma prin mijlocirea căreia se lansau aceste proiectile? Iată ceva ce este mai greu de stabilit decît s-ar putea crede la început. Cea mai mare parte a deschiderilor pe care le-am numit mortiere, potrivit uzului general, sînt practicate în ziduri a căror grosime este adesea de şapte sau opt picioare şi înaintînd atît cît i-ar fi permis îngustarea zidului dinspre partea deschiderii exterioare, arcaşul care voia să lanseze o săgeată nu putea nicidecum să se apropie destul pentru a-şi potrivi şi mînui comod arma. Se înţelege că el nu vedea decît inamicul plasat exact în axul mortierei, astfel că i-ar fi fost aproape imposibil să tragă asupra unui om în mişcare. Se mai observă că înălţimea mortierei este rareori atît de mare încît să se poată încorda un arc în interiorul ambrazurii sale. Cel mai scurt arc avea pe puţin cinci picioare; ar fi trebuit deci ca mortiera să aibă mai mult de opt picioare în înălţime, deoarece pentru a trage, arcaşul ridica mijlocul arcului la înălţimea ochiului său. Dacă, dimpotrivă, se presupune că arcaşul, pentru a trage, rămînea în afara ambrazurii mortierei, apărea riscul de a lovi cu săgeata sa unul sau altul din pereţii oblici ai acestei ambrazuri. În plus, cum putea el atunci să aprecieze distanţa la care se afla duşmanul, condiţie indispensabilă pentru a lansa o săgeată? Să mai adăugăm că se întîlnesc adesea mortiere

[1] Am făcut şi pregătit ferestre strîmte şi lungi pentru ca soldaţii puternici bine ascunşi să poată arunca prin vicleşug săgeţi purtătoare de moarte. (N. tr.)

mult ridicate deasupra podelei sălii unde sînt practicate, şi că nu se poate vedea terenul din faţă decît urcînd pe o scară cu mai multe trepte în interiorul ambrazurii.

Aceeaşi observaţie este valabilă pentru mortierele în cruce, dintre care majoritatea sînt atît de înguste, încît nu ar putea să lase spaţiu pentru manevrarea arcului arbaletei, care este orizontal, după cum se ştie.

Trebuie deci să admitem că cea mai mare parte a acestor mortiere, oricare le-ar fi forma, au servit armelor de foc, sau unui fel de maşină care ne este necunoscută; sau poate, ceea ce este mai probabil, în cel mai mare număr de cazuri ele nu au avut altă destinaţie decît să permită pătrunderea luminii şi aerului, fără a prejudicia securitatea locuitorilor fortificaţiei.

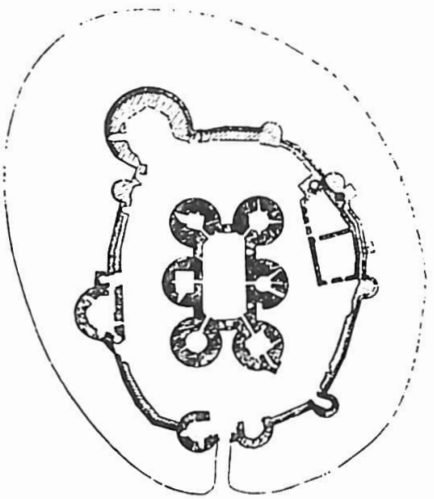
Oricare va fi fost destinaţia acestor deschideri, este important de remarcat precauţiile luate de ingineri pentru ca ele să nu permită pătrunderea proiectilelor inamicului. S-a văzut că ele sînt adesea ridicate deasupra podelei etajelor pe care le luminează sau le apără. La partea superioară sînt formate, dealtfel, dintr-o porţiune de boltă a cărei curbă este calculată în aşa fel, încît să oprească totdeauna traiectoria unui proiectil lansat de jos şi de la exterior, cu bătaia obişnuită; ea împiedica astfel ca proiectilele să pătrundă direct în interior, iar curbura ei contribuia să le facă să cadă în ambrazură în loc să le permită să ricoşeze în interior.

Înainte de a termina acest capitol, trebuie să spunem un cuvînt despre latrine, aşezate în general la o mare înălţime şi totdeauna în retrageri succesive deasupra şanţului. Ele erau plasate de obicei în turnuri şi în unghiuri intrînde pentru a fi mai puţin expuse; şi, pentru ca asediatorul să nu se poată introduce prin aceste deschideri, se lua precauţia de a apăra orificiul exterior cu bare de fier transversale.

9. CURȚI INTERIOARE

Terenul închis între meterezele unei fortărețe se numea curtea de jos (*basse-cour*).

Acolo se găseau dependințele castelului, magaziile, grajdurile, cîteva locuințe și, adesea, capela. Toate aceste clădiri erau plasate în afara bătăii de tragere, atunci cînd dimensiunile curții se puteau preta la aceasta, în cazul contrar, ele se adosau la pereții incintei, spre partea de unde se presupunea că va veni atacul, cu scopul ca proiectilele care ar depăși zidurile să se piardă în gol atunci cînd își vor fi încheiat traiectoria.



Planul castelului din Blanquefort (secolul al XIII-lea)

Atunci, cînd capela nu era o clădire separată, ea era plasată într-un turn, adesea la un etaj foarte înalt. Se poate vedea un exemplu în castelul de la Arques și în cel de la Chauvigny.

Curtea de jos închidea o baltă și cisterne sau puțuri. Uneori s-au făcut lucrări imense pentru a ajunge la nivelul apei; se înțelege că, într-adevăr, în lipsa unui puț suficient, cea mai bună poziție nu putea fi apărată. La castelul de la Polignac, în Velay, se vede o enormă cisternă săpată în stîncă și de o adîncime remarcabilă.

Un mare număr de castele au curți interioare atît de strîmte, încît ele nu par să fi adăpostit clădiri de locuit. Construite în locuri inaccesibile cailor, cea mai mare parte nu aveau nevoie de grajduri și garnizoana, care rareori era numeroasă. se adăpostea cu ușurință în turnurile incintei sau în donjon.

10. DONJOANE

Nu există un amplasament fix pentru donjonul unei fortărețe. Se poate spune în general că se alegea de preferință locul cel mai înalt și la care accesul era cel mai dificil. Donjonul se înalță fie în mijlocul incintei, fie este tangent la metereze, fie este complet izolat.

Întinderea și dimensiunile donjonului sînt totdeauna proporționate la cele ale incintei, la a cărei apărare trebuie să contribuie. Uneori, acesta este o citadelă cu turnuri și curtine, închizînd o curte interioară și numeroase construcții. Cîteodată de asemenea, și acesta este cazul cel mai obișnuit, donjonul constă într-un turn înalt, separat de curtea interioară printr-un șanț cu pod mobil, adesea edificat pe o bază conică artificială și cu panta totdeauna foarte abruptă. Alteori, în sfîrșit, se dă numele de donjon unui turn mai puternic decît celelalte și fără comunicație cu meterezele. Dintre aceste trei feluri de donjoane, primul se găsește în orașe și în cîteva castele destinate să adăpostească o garnizoană numeroasă. Al doilea se întîlnește la toate fortărețele senioriale. în special, la cele mai vechi; în sfîrșit, ultimul poate fi considerat ca un fel de paleativ care înlocuiește donjonul în circumstanțe excepționale.

Sistemele exterioare de apărare a donjonului nu dau loc la aproape nici o observație nouă. Acestea pot fi formate dintr-un șanț, din rînduri de palisade, dintr-un sistem de turnuri și de curtine, etc. Într-un cuvînt, se poate considera donjonul ca o fortificație cuprinsă în altă fortificație și nediferind decît prin dimensiuni.

Trebuie totuşi notate aici cîteva dispoziţii de plan care, dacă nu sînt caracteristice şi nu se aplică doar donjoanelor, măcar se întîlnesc destul de frecvent pentru a ne atrage atenţia şi a le cerceta.

Rareori, se ştie, donjoanele erau destul de mari pentru a închide o garnizoană numeroasă. Atunci cînd apărătorii unei fortăreţe se retrăgeau în acest ultim adăpost, ei avuseseră pierderi în timpul asediului şi speranţa de a prelungi rezistenţa se baza mai puţin pe numărul combatanţilor, cît pe forţa şi înălţimea zidurilor. Donjonul nu avea deci locuinţe mari şi caii nu intrau aproape niciodată în el. Toate mijloacele de apărare erau calculate pentru o mică trupă de infanterie; în consecinţă, poarta sa era foarte strîmtă şi frecvent plasată la o asemenea înălţime încît duşmanul să nu poată ajunge la ea decît printr-o escaladare periculoasă; adesea chiar, nu exista o poartă propriu-zisă şi nu se intra decît pe o fereastră cu ajutorul unei scări lungi sau cu ajutorul unui fel de coş care se ridica şi se cobora cu scripeţi. Alteori, o scară strîmtă şi abruptă ducea la intrare, totdeauna mult înălţată deasupra solului. Ca un spor de precauţie, această scară înconjura donjonul, astfel ca asaltatorul, în timpul întregii urcări, să fie expus la proiectilele lansate de pe platforme sau care cădeau de pe maşiculiuri. Se înţelege că un atac forţat era aproape imposibil prin acest pasaj strîmt.

Un exemplu vechi de asemenea scări exterioare se vede la donjonul din Alluyes (Eure-et-Loir). Ele mai sînt foarte frecvente şi în Corsica şi erau folosite chiar în construcţiile civile ale ultimului secol. Numeroase donjoane, chiar foarte mari nu au avut niciodată porţi. Se observă un exemplu curios de asemenea sistem în castelul de la Mauvoisin (Hautes-Pyrénées), a cărui incintă interioară este un pătrat a cărui latură nu are mai puţin de 110 metri.

Am remarcat deja că, înainte de inventarea prafului de puşcă, mijloacele de apărare erau mult superioare mijloacelor de atac; de aceea, castelele

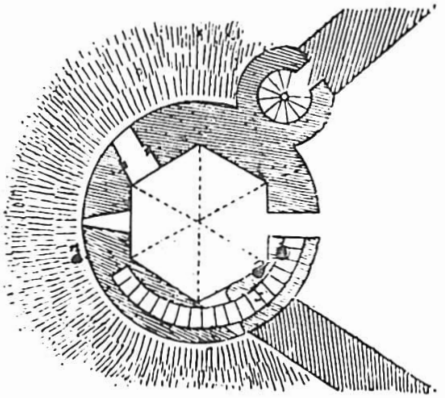
fortificate de către ingineri abili nu erau cucerite, în general, decît printr-o blocadă sau printr-o surpriză; împotriva acestui ultim pericol se acumulează mai multe mijloace de rezistență ușor de folosit de către cîțiva oameni contra unei trupe numeroase. Astfel, pasajul scărilor ducînd la sălile interioare era baricadat cu grilaje sau porți solide, apărat de mașiculiuri sau mortiere, întrerupt cîteodată prin trape; trape care nu se puteau trece decît pe un fel de pod mobil. În sfîrșit, pietre rotunde de un diametru considerabil, păstrate pe palierele superioare, puteau fi rostogolite pe scări astfel încît să închidă trecerea și să răstoarne chiar un inamic victorios. Se găsesc asemenea pietre în multe castele dar folosirea lor nu este absolut sigură. Noi am relatat opinia cea mai răspîndită dar ar fi posibil ca aceste pietre să fi fost destinate pentru a fi lansate de mașini sau chiar de guri de foc.

Dacă donjonul are o oarecare întindere, el închide un alt spațiu fortificat, destinat să constituie, după căderea donjonului, refugiul pe care acesta ar fi trebuit să-l ofere apărătorilor castelului de care depindea. Respectivul spațiu este un turn mai puternic decît celelalte, care este numit cînd *maîtresse-tour*[1] în virtutea dimensiunilor sale, cînd *tour du belfroi* sau *beffroi*[2], deoarece clopotul de alarmă era plasat aici de obicei. În Sud se dă adesea acestui turn numele de *tourasse*, *tourillasse* și chiar *troillasse*, printr-o transpoziție de litere foarte obișnuită dialectelor. Noi nu ne vom ocupa aici decît de acest turn, deoarece așa cum s-a spus mai sus, fortificațiile donjonului nu oferă decît reproducerea la scară redusă a celor ale incintei exterioare.

„Turnul-stăpîn" are aproape totdeauna scara sa construită de manieră să nu micșoreze suprafața apartamentelor interioare. De aici, obișnuința de a închide această scară într-o turelă alipită la turnul principal. Grosimea anvelopei sau

[1] Turn-stăpîn (N.tr.)
[2] Turn cu clopot (N.tr.)

a casei scării fiind în general mai redusă decît cea a altor pereți, ea era plasată în punctul unde mașinile inamicului erau cel mai puțin de temut. Foarte adesea, scara nu duce la etajul superior; ea se oprește la un palier și, pentru a urca mai sus, se folosea o scară care se retrăgea în interior. Această dispoziție, după cîte ne-am putut da seama, este mai frecventă în Sud decît în Nord. În Pirinei și în Corsica, ea este aproape generală. Locuința pe care papa Petru de Luna a ocupat-o în castelul din Avignon este separată în acest fel de sălile inferioare ale aceluiași castel.



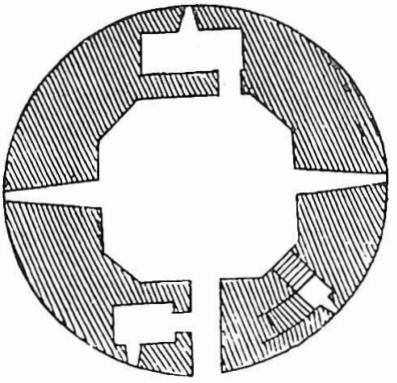
Turn de la Montlhéry

Scara, în virtutea dimensiunilor sale foarte restrînse, nu putea să servească la transportarea la etajele superioare a armelor și proviziilor. Pentru a înlătura acest inconvenient, exista obiceiul de a lăsa un gol destul de mare în bolțile sau planșeele diferitelor etaje și, prin această deschizătură, se urcau obiectele de care era nevoie, în același fel în care se transportă pe puntea unui vapor proviziile conținute în cală.

Parterul turnului servea drept magazie, și, cum în general nu exista poartă, la acest nivel, nu se intra decît prin deschizătura despre care tocmai am vorbit sau printr-o scară specială. Dealtfel, sălile de jos erau aproape nelocuibile datorită în-

tunericului care stăpînea aici, deoarece abia dacă se îndrăznea să se străpungă aici mortiere strîmte. Aceste săli conţin totuşi adesea cuptorul de pîine; dealtfel, mici încăperi comunicînd cu ele serveau de temniţă la nevoie, deoarece prizonierii importanţi erau totdeauna închişi în donjonuri. Există uneori, sub sala de jos, unul sau mai multe etaje subterane.

Destinate să adăpostească pe proprietarul castelului, sălile superioare ale „turnului-stăpîn" erau frecvent decorate cu lux şi eleganţă, şi mai ales acolo se pot găsi acele ornamente care caracterizează epocile de construcţie. Aproape toate au vaste şemineuri cu ancadramente enorme, acoperite de o manta conică. Bolţile sînt decorate adesea cu chei în relief, cu ecusoane, cu devize sau cu picturi. Foarte mici încăperi practicate în interiorul zidurilor comunică cu aceste săli. Cea mai mare parte serveau drept camere de culcare, aşa cum se vede în turnul Alb de la Issoudun.



Planul unui donjon

În general, locuinţa castelanului se află la o foarte mare înălţime, fie pentru a fi mai la adăpost de o surpriză, fie mai ales pentru a fi în afara ţintei proiectilelor inamice. Ferestrele, aproape totdeauna străpunse neregulat, nu corespund de la un etaj la altul. Exista teama, fără îndoială, de a slăbi zidurile, dacă se făceau deschideri pe aceeaşi

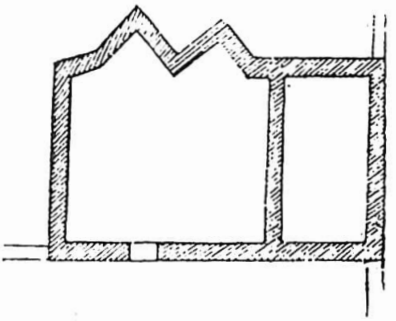
linie. Practicate în ziduri foarte groase, ambrazurile lor formau tot atîtea mici cămăruţe, ridicate cu o treaptă sau două deasupra planşeului sălii pe care o luminează. Pe fiecare latură sînt aşezate bănci de piatră. Aici stăteau de obicei locuitorii turnului, atunci cînd frigul nu îi obliga să se apropie de cămin.

Fereastră cu bănci de piatră

Ca o ultimă consecinţă a principiului general pe care l-am expus la început (care constă în a face părţile unei fortăreţe susceptibile de a fi izolate), s-a ajuns la împărţirea „turnului-stăpîn" în două părţi independente una de alta, separate printr-un zid despărţitor, avînd fiecare o scară distinctă şi necomunicînd una cu cealaltă decît prin intermediul unor uşi strîmte. Donjonul din Chalusset (Haute-Vienne) oferă un exemplu al acestei dispoziţii destul de rare dealtfel.

În multe din fortăreţele vechi, se observă, în mijlocul zidăriei pereţilor, goluri amenajate într-adins, formînd nişte puţuri înguste şi a căror destinaţie este încă foarte problematică, deoarece nu ştiu să se fi explorat vreunul pînă acum, astfel încît să se ştie unde ducea. Unii au presupus că aceste goluri serveau aceluiaşi scop ca şi deschiderile din bolţi, despre care am vorbit mai sus, adică

la transportarea muniţiilor la etajele superioare; alţii, în mod mai verosimil, le-au considerat conducte acustice, pentru a stabili o comunicare între persoanele plasate la diferite etaje. Dimensiunile foarte variabile, dar de regulă restrînse ale acestor goluri, mai pot da loc la multe alte interpre-



Donjonul de la Chalusset

tări, pe care ar fi inutil să le relatăm aici. Ar fi de dorit să se poată explora capetele acestor cavităţi, aproape totdeauna astupate cu pietre, şi noi nu putem decît să recomandăm această cercetare zelului savanţilor. Aceste conducte sau aceste puţuri, deoarece este dificil să li se dea un nume, sînt, în general, verticale sau uşor oblice. Ele nu trebuie confundate cu cavităţile asemănătoare, dar *orizontale*, care se întîlnesc în cîteva castele, mai ales la Gisors. Se presupune, cu multe şanse de adevăr, că aceste cavităţi închideau la început piese de lemn cu funcţia de ancore sau de lanţuri, pentru a consolida zidăria şi a-i spori rezistenţa. Am observat, în aceste găuri, fragmente de lemn putrezit, care nu permit să se conteste destinaţia de care am pomenit.

Există la Tours, în strada Trois-Pucelles, o casă de cărămidă din secolul al XV-lea, cunoscută sub numele de *Casa călăului*, şi din care o tradiţie populară face locuinţa lui Tristan Eremitul. (Originea acestei tradiţii este dintre cele mai ridicole şi se bazează în întregime pe existenţa unei sfori răsucite sculptate în jurul ancadramentelor; or,
 această sfoară răsucită, ornament foarte frecvent

cum se ştie, trece în ochii poporului drept o frînghie de spînzurătoare şi s-a tras concluzia că o asemenea insignă nu putea conveni decît complicelui lui Ludovic al XI-lea!) La ultimul etaj al unui turnuleţ al acestei case se remarcă o mică nişă unde ajunge deschiderea unui tub circular cu un diametru de circa 15 cm. Nu se cunoaşte cealaltă extremitate. Se ştie numai că el coboară destul de jos, deoarece reparaţii recente au arătat că el se prelungea pînă la baza turnuleţului. Începînd de acolo, tubul este astupat. Cum el nu este căptuşit în interior nici cu plumb şi nici chiar cu mortar, nu se poate presupune că el a servit drept conductă pentru apă; poate că acest tub servea drept portavoce pentru a transmite ordine la etajele inferioare.

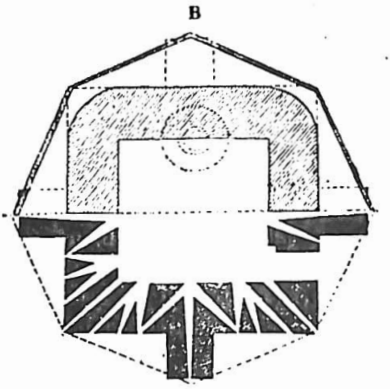
Rar se întîmplă ca aşa-numitul turn-stăpîn să nu fie şi cel mai înalt turn al unui castel. Uneori, totuşi, aşezarea localităţilor a necesitat construcţia unui turn, special pentru a servi drept post de observaţie sau drept loc de pîndă (*guette* cum se spunea în evul mediu în franceză). Turnurile de acest fel sînt foarte înalte, dar de o construcţie fragilă, neavînd de jucat vreun rol în apărarea materială. Se vede un exemplu curios în castelul din Castelnau, aproape de Alby. Adesea, aceste turnuri comunică cu alte turnuri plasate pe puncte culminante, în aşa fel că prin intermediul unui semnal convenit se putea afla în foarte scurt timp apropierea unei trupe inamice. Se văd multe asemenea turnuri în Pirinei (ele se numesc în Rousillon[1] *atalayes*) şi în Corsica, unde ele formează un fel de centură în jurul insulei. Se găsesc de asemenea în număr destul de mare în ţinuturile muntoase şi de-a lungul marilor fluvii. Legătura dintre aceste turnuri ar fi interesant de studiat, deoarece ar putea să furnizeze informaţii preţioase asupra frontierelor provinciilor în evul mediu.

Cîteva castele au două donjoane sau chiar mai multe. Este rezultatul dezvoltării sau, dacă vreţi, exagerării principiului izolării lucrărilor ce com-

[1] Odinioară departament în Pirineii orientali. (N.tr.)

pun un sistem de fortificație. Astfel, la Chauvigny (Vienne), se văd, cuprinse în aceeași incintă, patru donjoane, destul de mari fiecare pentru a primi numele de castel.

Existența simultană a mai multor castele foarte apropiate unele de altele, dar necuprinse în aceeași incintă și aparținînd unor proprietari diferiți, este un fapt deloc rar, dar a cărui explicație rămîne destul de dificilă. Într-o epocă în care seniorii castelului trăiau unii față de alții în raporturi, dacă nu de ostilitate, cel puțin de suspiciune continuă, această apropiere are ceva incomprehensibil. Am întîlnit un exemplu cu totul remarcabil la Tournemire, aproape de Aurillac, unde pe același platou există ruinele a cinci castele sau donjoane contemporane în aparență (din secolul al XIII-lea pînă în al XIV-lea), care au avut proprietari diferiți și sînt situate la distanța bătăii unei săgeți unul de altul. Și pe malul Rinului și al Moselei, sau de-a lungul versanților orientali ai Vosgilor, se văd, de asemenea, numeroase castele situate atît de aproape unul de altul, încît trebuie presupus că, în principiu, ele vor fi fost construite de același proprietar și că vor fi făcut parte dintr-un același sistem de fortificații. (Vezi în *Cronica* lui don Pero Nino descrierea foarte curioasă a castelului amiralului Arnaud de Trie, a cărui soție locuia într-un castel separat, cu pod mobil, dar



Turn
de la Clansayes
A parter
B primul etaj

cuprins în incinta fortificată care închidea pe cel al amiralului.)[1]

Folosirea donjoanelor s-a păstrat pînă în fortificaţiile din secolul al XVI-lea. Un exemplu destul de curios este cel de la turnul din Clansayes (Drôme), unde se poate remarca forma bizară a construcţiei, al cărei plan variază la fiecare etaj, şi sistemul mortierelor (pentru arme de foc), mai mult complicat decît realmente eficace.

11. SUBTERANE

Majoritatea castelelor şi mai ales a donjoanelor închid subterane mai mult sau mai puţin vaste şi care aveau destinaţii diferite. Cele mai multe serveau ca magazii; în unele se închideau prizonierii; altele, în sfîrşit, avînd ieşirea la o destul de mare distanţă de castelul căruia îi aparţineau, par să fi oferit, în cîteva localităţi, un mijloc de a comunica în secret cu cîmpia şi de a părăsi castelul atunci cînd apărarea lui devenea imposibilă. Froissart[2] consemnează cîteva exemple de fapte de acest fel. În ruinele castelului de la Chinon se văd cîteva galerii cărora li se poate atribui aceeaşi destinaţie.

Nu avem nimic de spus despre pivniţele sau magaziile subterane care nu prezintă decît dispoziţii de plan curente în arhitectura civilă.

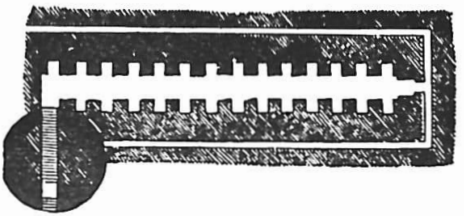
În ce priveşte carcerele, se va remarca uneori cu ce rafinament barbar erau privaţi prizonierii de lumină şi aproape de orice fel de mijloc de a reîmprospăta aerul. Există unele care nu primesc aerul decît prin tuburi înguste, adesea cotite pe traiect, fie pentru a face evadările mai dificile, fie pentru a împiedica pătrunderea luminii, chiar şi cîteva clipe, în celula întemniţatului. Închisoarea

---

[1] *Cronicas de Castilla, Cronica de don Pero Nino*, pag. 116 (N.A.)

[2] Froissart, Jean (1337—1410), istoric francez, de origine din Valenciennes, mort la Chimay, cronicar şi poet la curtea engleză. A fost protejat de ducele de Brabant. Autor al unei *Cronici* în patru cărţi, a căror naraţie este vivace şi interesantă, deşi făcută pentru a place protectorilor săi. (N.Tr.)

lui Lodovico Sforza, în castelul de la Loches, nu primește lumină decît printr-un coridor care o izolează de zidul fortăreței. Căluși, bănci de piatră, cepuri în care se introduceau, se spune,



Depozitele castelului Viviers

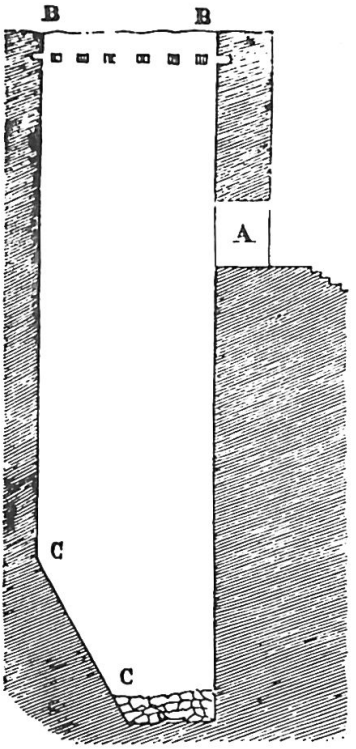
picioarele prizonierilor, se întîlnesc uneori în aceste locuri groaznice.

Tot în subteranele castelelor, sau cel puțin în încăperile de jos, se interogau și erau puși la cazne deținuții. Adesea, o sală servea exclusiv acestui scop și se mai poate încă vedea una în castelul papilor la Avignon, al cărei nume *la Veille*[1], amintește instrumentul de tortură pe care ea îl folosea. Totuși trebuie să-i avertizăm pe cititorii noștrii împotriva tradițiilor locale legate de subteranele donjoanelor. Evul mediu este prea adesea zugrăvit în culori crude și imaginația acceptă prea ușor scenele de groază pe care romancierii le plasează în asemenea locuri. Cîte pivnițe de alimente sau magazii de lemne nu au fost luate drept înfricoșătoare temnițe: cîte oase, resturi de bucătărie, nu au fost privite ca resturi ale victimelor tiraniei feudale!

Cu aceeași rezervă trebuie examinate închisorile desemnate sub numele de *oubliettes*[2], un fel de puțuri unde erau coborîți prizonierii sortiți să moară de foame sau care erau uciși aruncîndu-i acolo dintr-un loc înalt al cărui planșeu se deschidea sub picioarele lor. Fără a pune în mod absolut la îndoială existența *oubliette*-lor, trebuie în același timp să le considerăm ca fiind foarte rare și să nu admitem identificarea decît atunci

[1] Veghea (N.tr.)
[2] De la verbul oublier = a uita (N.tr.)

cînd o asemenea destinaţie este temeinic demonstrată. *Oubliette*-le probabile, la care ne-am referit, constau într-un puţ profund, practicat într-un masiv de construcţie şi acoperit altădată de plan-



Ublietele
castelului de la Chinon

şeu. Uneori spre partea de sus a acestor puţuri se deschid uşi fără să existe indicii despre existenţa unor scări sau a unor dispozitive pentru a coborî în ele. Cam aşa arată dispoziţia acestor *oubliettes* din ruinele castelului de la Chinon; uşa se deschide abrupt peste interiorul puţului. Scobituri dispuse la cîţiva metri deasupra, în cele patru ziduri care formează pereţii puţului, semnalează că a existat un planşeu. Se presupune că acesta era străbătut de o trapă, care se putea manevra prin uşă. Folo-

sirea unui plan înclinat la baza puțului nu este ușor de înțeles. Dealtfel, fundul puțului fiind umplut de moloz, nu se poate aprecia astăzi adîncimea lui.

Este posibil ca fundul acestui puț să fi fost format în unghi ascuțit, cu scopul de a face mai incomodă poziția nenorocitului care era aruncat aici, împiedicîndu-l astfel să se culce. Acesta este un rafinament al cruzimii, din care se găsește un alt exemplu la Bastilia.

Am analizat succesiv părțile care compun o fortăreață din evul mediu; vom cerceta în cele ce urmează, într-o manieră sumară, ansamblul cîtorva fortificații.

A. INCINTĂ FORTIFICATĂ

Cetatea din Carcassonne. Ea ocupă un platou cu acces foarte dificil în partea dinspre apus. Are două incinte: prima (incinta exterioară) este construită pe versantul colinei, a doua, mai ridicată, o determină în consecință. Cele două incinte nu se întîlnesc decît într-un singur punct, pe partea dinspre apus, deoarece acolo povîrnișurile naturale par a constitui o apărare suficientă. Castelul a fost plasat de aceeași parte din același motiv, și pentru că asaltatorul trebuia, conform tuturor probabilităților, să-și pornească atacurile în partea opusă. Acest castel, tangent la două incinte, poate fi izolat de ele: pe o parte el comunică cu orașul, pe cealaltă, cu cîmpia, printr-o barbacană. Se va observa că incinta interioară a orașului este sensibil mai puternică decît cea exterioară și că turnurile ei sînt mult mai apropiate; în sfîrșit, că ea are mai multe turnuri închise, în timp ce incinta exterioară nu are decît turnuri cu deschideri pentru intrări. Poarta principală a orașului (poarta Narboneză, spre răsărit) se deschide între două turnuri puternice, legate unul de altul, care formează ele singure un fel de castel independent. O parte a incintei interioare, cîteva turnuri și curti-

 nele lor, construite din pietre mici alternînd cu

asize de cărămizi late, trec drept construcţii romane, dar este mai probabil să fie opera ultimilor regi vizigoţi. Restul aceleiaşi incinte, ca şi castelul par să aparţină secolului al XIII-lea, în afară de un turn şi de cîteva părţi ale zidurilor, care se pot atribui secolului al XII-lea. Incinta exterioară datează, potrivit tuturor aparenţelor, de la sfîrşitul secolului al XIII-lea sau de la începutul secolului al XIV-lea.

B. CASTEL DEPENDENT DE UN ORAŞ

Castelul din Fougères. Este construit în partea joasă a oraşului. Aici este locul vulnerabil al oraşului, care a fost apărat printr-un castel, dacă totuşi castelul, sau cel puţin donjonul lui, nu este mai vechi decît oraşul. În intervalul dintre cele două ziduri de apărare ale oraşului se găsesc cele două porţi succesive ale castelului, se va observa că prima este apărată prin trei turnuri, că după ce s-a trecut acest obstacol, se întîlneşte un pod peste un rîuleţ foarte strîns între maluri înalte şi că inamicul, stăpîn al acestei prime porţi şi a podului, nu a obţinut încă decît un avantai foarte mic, deoarece el este expus tirului din cele două turnuri care domină curtea cuprinsă între cele două porţi, şi o apără în special pe cea de a doua. Pe parcursul incintei castelului se întîlnesc turnul lui Raoul şi cel al lui Surienne, cărora se cuvine să le semnalăm dimensiunile ieşite din comun; ele au ambrazuri pentru tunuri şi trebuiau să ţină în bătaia lor primul, spaţiul cuprins între castel şi oraş, celălalt curtina, protejată dealtfel de stîncile care prezintă un povîrniş foarte abrupt. Aceste două turnuri reunite protejează un unghi ieşind al incintei, cel mai expus în condiţiile date. Ele par construcţii relativ moderne. Apoi urmează turnul principal al donjonului, numit *Mélusine* şi o uşă, sau mai curînd o fereastră înălţată, care pare să fi avut altădată un pod mobil pentru a comunica cu un avanpost, astăzi distrus. Apoi vine turnul Gobelin, care asigură cu precedentul

apărarea donjonului şi a cărui curte este mult mai ridicată decît curtea de jos. Întregul donjon pare să fi fost construit înaintea celorlalte fortificaţii; cele două turnuri pe care le-am numit mai înainte datează probabil din secolul al XII-lea. Restul castelului pare să fi fost construit în perioada secolului al XIV-lea şi cel de al XVI-lea. Cea mai mare parte a turnurilor şi curtinelor castelului propriu-zis aparţin secolului al XIV-lea.

Luvrul. Turn rotund sau donjon izolat în centrul curţii de jos. Trei porţi, apărate fiecare de două turnuri. Clădiri de locuit dispuse de-a lungul curtinelor flancate de turnuri rotunde foarte apropiate. Turnurile de colţ sînt mult mai proeminente decît celelalte. Un şanţ înconjoară castelul. Mici avanposturi la intrarea pe poduri. Luvrul a fost început de către Philippe Auguste în primii ani ai secolului al XIII-lea. Era tangent la zidul Parisului şi apăra oraşul la vest.

Bastilia. Planul ei formează aproape un paralelogram. Opt mari turnuri rotunde, cu bază conică, foarte apropiate, legate între ele prin curtine la fel de înalte ca turnurile; creneluri şi maşicoliuri, şanţuri cu parapete exterioare pe contrapantă; apartamente în turnuri şi de-a lungul curtinelor; două curţi joase separate printr-un corp de clădire. Nu are un donjon propriu-zis; etajele turnurilor boltite sau sprijinite pe şarpante; acestea din urmă sînt duble, cu scopul de a face mai dificile comunicaţiile între prizonieri (realizare modernă); *oubliettes* sau gropi adînci, cu fund în formă de con răsturnat.

Bastilia a fost începută în 1370.

C. CASTEL IZOLAT

Castelul din Chalusset. El este situat pe un fel de peninsulă triunghiulară, care formează un platou înalt între două rîuleţe strînse între maluri înalte şi nu este accesibil decît prin una sau prin alta dintre extremităţile sale, rîuleţe şi povîrnişuri abrupte protejîndu-i flancurile împotriva ori-

cărui atac. Abia către confluența celor două rîuleţe panta este mai dulce şi terenul se coboară mai mult. S-a considerat că aceasta era partea vulnerabilă a locului şi pe acest loc s-au acumulat mijloacele de apărare.

După ce s-a trecut podul, care, fără îndoială, era fortificat altădată, se întîlneşte un zid continuu care înconjură întregul platou; acest zid odată depăşit, se întîlneşte un turn pătrat, izolat, cu un şanţ adînc. Acesta este un fort detaşat care trebuia cucerit înainte de a ataca castelul. Apoi se prezintă un zid care interceptează orice comunicare cu partea superioară a platoului.

Dincolo se vede un alt zid, scund, care formează un fel de redută înaintea porţii castelului.

Aceasta din urmă se deschide la stînga faţă de cea a redutei şi este protejată de un masiv şi de un turn care o flanchează proiectîndu-se în afara perimetrului platoului. Se întîlneşte o primă curte, apoi o a doua poartă. S-a ajuns în interiorul castelului; la stînga şi la dreapta sînt clădirile de locuit, magaziile, etc.

Donjonul, de formă foarte neregulată, este situat într-un unghi al curţii de jos. El este divizat în două părţi printr-un zid mare de separaţie, care urcă pînă în vîrf. Fiecare parte a acestui donjon are scara sa independentă.

Pe partea opusă, adică la baza triunghiului format de către platou, stînca, excavată, prezintă drept prim obstacol un şanţ larg; în spate se ridică un zid flancat de turnuri foarte apropiate; apoi urmează incinta interioară a castelului care închide curtea de jos.

Deşi dificultatea pantelor şi cele două rîuleţe par să pună cele două mari laturi ale triunghiului la adăpost de orice atac, pantele sînt peste tot mărginite de ziduri şi uneori chiar incinta este dublă.

Castelul din Chalusset, astăzi foarte ruinat, pare să fi fost construit, sau cel puţin mult mărit, către sfîrşitul secolului al XII-lea. La această

epocă se pot raporta toate construcţiile sale principale, modificate dealtfel, probabil, pînă în secolele al XVI-lea şi al XVII-lea.

D. TURNURI ŞI MICI CASTELE IZOLATE

Castera, aproape de Bordeaux. Un mare turn pătrat cu turnuleţe în unghiuri. Nu are curte interioară; nici o construcţie avansată. Din cauza lărgimii acestui turn, s-a împărţit parterul prin ziduri de separaţie cu scopul de a sprijini planşeul de la primul etaj.

Castera pare să dateze din secolul al XIII-lea.

E. BISERICI FORTIFICATE

Există în Franţa mai multe biserici construite sau aşezate în aşa fel încît să poată la nevoie să primească o garnizoană şi să facă faţă unui asediu. Cea mai mare parte au ferestre situate la înălţime, galerii ce domină de-a lungul zidurilor şi mărginite de creneluri şi de maşiculiuri. Unele sînt înconjurate de o incintă crenelată, în interiorul căreia locuitorii din vecinătate găseau un refugiu în momentul unei invazii. În biserica din Luz (Hautes-Pyrénées) se pătrunde în incintă, care constă într-un puternic zid crenelat, printr-o poartă scundă, practicată într-un turn pătrat şi apărată de un maşiculiu. Deasupra bisericii se ridică o clopotniţă foarte înaltă care serveşte totodată de donjon şi de post de observaţie. Se remarcă faptul că deschiderile acestei clopotniţe sînt practicate neregulat în zidărie; fiecare priveşte spre alt capăt al văii. La apropierea unui inamic, clopotul de alarmă se făcea auzit şi locuitorii satului se închideau imediat în incintă, cu animalele. Clopotul din Luz ţinea legătura dealtfel, prin mijlocirea unor semnale, cu cîteva turnuri ridicate în munţi.

ASEDII

Pentru a face această lucrare mai completă, vom adăuga un expozeu foarte sumar al operațiilor uzitate în evul mediu pentru atacul și apărarea fortificațiilor.

Înainte de perfecționarea artileriei, exista un mare număr de fortificații de necucerit. Orice castel construit pe înălțimi destul de abrupte pentru a nu permite aducerea de mașini, orice zid de apărare fundat pe granit și prin urmare inatacabil prin săpătură, putea înfrunta o armată numeroasă și nu ceda decît la foamete. Or, într-o epocă cînd nu existau armate permanente, o blocadă riguroasă era dificilă, și de obicei asediul se limita la supravegherea fortăreței de către garnizoane stabilite în castelele învecinate; ele încercau să intercepteze convoaiele și pîndeau ocazia unui atac prin surpriză.

Cu cît ne îndepărtăm de epoca romană, cu atît știința inginerului pare să piardă din importanța sa în atacul și în apărarea fortificațiilor. În secolul al XIV-lea, asediile se reduc, într-o oarecare măsură, la escalade îndrăznețe, mai ales în nordul Europei, unde tradițiile antice au fost mai repede uitate decît în Sud; și se poate remarca pe această temă că, în timp ce Froissart nu relatează nici un asediu memorabil, Ayala descrie în detaliu lucrări imense și mașini puternice, întrebuințate pentru a supune orașe de primă importanță. Inginerii spanioli erau, în cea mai mare parte, musulmani și, pînă în secolul al XVI-lea, turcii și arabii au trecut drept superiori occidentalilor în tehnica asediilor.

După ce se făcea recunoașterea unei fortificații, prima operație a asediatorilor consta în a cuceri și distruge lucrările avansate, cum ar fi poternele[1], barbacanele[2], barierele, într-un cuvînt toate întăriturile ridicate înaintea șanțului. Cea

[1] Ușă secretă într-un zid fortificat. (N.tr.)

[2] Construcție, de obicei în consolă, prevăzută cu mortiere, amenajată deasupra unei intrări sau unui pod și destinată protejării acestora. (N.tr.)

mai mare parte a acestor lucrări fiind din lemn, ele erau demolate cu toporul sau erau arse cu săgeți împănate cu cîlți muiați în pucioasă sau cu orice altă compoziție incendiară.

Dacă corpul fortăreței nu era suficient de fortificat pentru a face imposibil un atac în forță, se încerca imediat escaladarea. În acest scop, se umplea șanțul cu fascine sau se cobora cu scări, care după aceea erau rezemate de metereze. Între timp, arcașii îndepărtau cu lovituri de săgeată apărătorii de pe platforme și de la ferestre. Soldații însărcinați cu această misiune purtau scuturi mari[1], adesea terminate la extremitatea lor inferioară printr-un vîrf de fier care permitea fixarea lor în sol. La adăpostul acestor scuturi, arcașii, postați pe reversul șanțului, protejau soldații care urcau la asalt. În lipsa acestor scuturi se foloseau scînduri, adesea de la uși luate de la casele din vecinătate. Se întîmpla rar ca arcașii să se expună neapărați la tirul asediaților. Mai ales arbaletierii, care își încordau arcurile prin intermediul unui aparat destul de complicat și cerînd timp pentru a pune arma în stare de tragere, aveau nevoie să fie bine apărați de scuturile mari. Parapeți portativi din lemn erau întrebuințați în același scop.

Dacă asediul se prelungea, asediatorul își proteja înaintarea prin lucrări de lemn, de pămînt și chiar de piatră, destul de înalte pentru a permite arcașilor săi să sară pe platformele fortăreței asediate și să tragă de sus, avînd avantajul înălțimii asupra celor care se apărau. Turnuri de lemn, cu mai multe etaje, erau montate bucată cu bucată pe marginea șanțului, sau erau construite în afara bătăii mașinilor inamicului și împinse pe vălătuci, pînă la baza zidurilor. La asediul orașului Toulouse, în 1218, Simon de Montfort[2] a pus să fie confecționată o astfel de mașină, care dacă se dă crezare autorului poemului Albigenzilor,

[1] *Pavois*, în limba franceză. (N.tr.)

[2] Simon IV de Montfort (c. 1150–1218). Conducător al cruciadei contra Albigenzilor, a murit în asediul orașului Toulouse. (N.tr.)

suspectat de exagerare, e adevărat, trebuia să conţină cinci sute cincizeci de oameni:

Yeu fas fer una gata . . . .
Quelh soler e las alas, el trau, el cabiron,
Elh portal e las voutas, el fial, el estaon,
Son de fer e d'acer tuit lassat environ.
Quatre cens cavalier dels millor c'ab nos son,
Cente L arquier complits de garnison
Mettrai ins on la gata.

(V. 7843)

„Voi pune să se facă o *gata* (pisică), ale cărei planşeuri, laturi, bîrne şi căpriori, poarta şi bolţile, balcoanele şi parapetele să fie de fier şi de oţel, puse de jur împrejur. Patru sute de cavaleri, dintre cei mai buni pe care-i avem, o sută cincizeci de arcaşi pentru ca garnizoana să fie completă, îi voi pune în *gata*".

Numele romanic de *gata*, pisică, dat acestei maşini, este o aluzie la viclenia şi iscusinţa pisicii în prinderea prăzii. În nordul Franţei, aceste turnuri sînt desemnate sub numele de *chats* (*châteaux*), *bretesches*, *belfrois*. Autorul cronicii în versuri a lui Bertrand Du Guesclin[1] dă acest din urmă nume turnului pe care englezii l-au construit la asediul oraşului Rennes în 1356:

Un grand belfroi *de bois orent fait charpenter*
Et le firent a dont à Resnes amener,
Jusque près des fossés ils le firent traisner
Si belfrois *fut moult hauz quant le firent lever;*
Grande plenté de gent y pooit bien entrer[2]

Cînd proiectilele lansate de la etajele superioare ale acestor turnuri alungaseră pe asediaţi de pe plat-

[1] Du Guesclin Bertrand, conte de Longueville (1315 sau 1320—1380). Conetabil al Franţei. A purtat lupte împotriva englezilor şi a smuls de la ei, cu excepţia cîtorva fortăreţe, toate teritoriile franceze pe care aceştia le cuceriseră de-a lungul unui secol întreg. Mort la asediul cetăţii Chateuneuf de Rondon. (N.tr.)

[2] Au făcut un *belfroi* de lemn / Şi au făcut să fie adus la Rennes, / Ei l-au tîrît pînă aproape de şanţ / Iar acest *belfrois* a fost foarte înalt cînd l-au ridicat; / În el puteau intra foarte mulţi oameni. (N.tr.)

forme, se cobora un pod pe meterez și lupta se angaja atunci corp la corp.

Asediatul, pentru a împiedica sau a întîrzia apropierea acestor redutabile mașini, lansa împotriva lor pietre enorme și săgeți aprinse; uneori, el mina sau inunda terenul pe care turnurile trebuiau să ruleze, în așa fel încît ele să se răstoarne datorită propriei lor greutăți. S-a văzut, din versurile romanice citate mai sus, că înmulțirea pieselor de fier părea suficientă pentru a apăra aceste turnuri de asalt împotriva șocului proiectilelor. Ele erau acoperite cu piei proaspăt jupuite și unse cu humă pentru a le apăra de foc; în sfîrșit, se sonda și se nivela cu grijă terenul pe care ele trebuiau să-l parcurgă pînă la baza meterezului.

Turnurile rulante aveau drept scop să-l aducă rapid pe atacant pe creasta zidurilor. Se mai foloseau încă, pentru a cuceri fortărețele, săparea de șanțuri și galerii sub ziduri, precum și diferite mașini.

Săpători înarmați cu tîrnăcoape coborau în șanț, sub protecția unui corp de arcași. Un acoperiș înclinat, compus din podine groase sau din parapeți portativi, îi punea la adăpost de proiectilele care se lansau asupra lor de pe înălțimea curtinelor. Sub acest acoperiș, ei se străduiau să străpungă zidul smulgînd piatră cu piatră, pînă cînd făceau o gaură destul de largă pentru ca mai mulți soldați să poată intra deodată.

Se înțelege că asediatul, văzînd în ce loc inamicul își dirija eforturile, căuta să-și reunească în acest punct toate mijloacele sale de apărare. Fie că încerca să distrugă acoperișurile sub greutatea unor pietroaie mari; fie că, construind un zid proptitor, el întîrzia la infinit progresele săpătorilor.

Galeriile erau mai avantajoase decît șanțurile, deoarece atacantul, nefiind văzut, își putea surprinde inamicul.

În acest scop se sapă, la oarecare distanță de
 fortăreața asediată, o galerie subterană, care

avansa pînă sub fundaţiile meterezelor şi mai ales ale turnurilor. Pe măsură ce se săpa galeria, se susţinea pămîntul cu scuturi de mină. Ajunse sub fundaţii acestea erau proptite cu dulapi, astfel încît nu erau susţinute decît de această şarpantă. Atunci se aşezau în jurul proptelelor, curpeni, şi materiale inflamabile şi li se dădea foc. Proptelele odată calcinate, zidurile se prăbuşeau, oferind asaltatorului o largă breşă asupra căreia el se lansa deîndată.

Această operaţie prezenta, se înţelege, mari dificultăţi, mai întîi, pentru a păstra secretul muncii în subteran, cel asaltat putînd fi alarmat de zgomotele produse de tîrnăcoape, de scoaterea pămîntului sau chiar de oscilaţiile zidurilor sub care se săpa. Se vede, totuşi în cronica lui Ayala, că inginerii lui Henric de Trastamara[1], în 1368, au reuşit să sape galerii sub un turn al oraşului Toledo fără a fi descoperiţi, dar proptelele lor fuseseră aşezate greşit şi, după ce au ars, turnul a rămas în picioare[2].

Englezii au folosit săpăturile subterane la fel de inutil la asediul oraşului Rennes, în 1356. Guvernatorul fortăreţei a descoperit locul unde munceau săpătorii pentru că dăduse dispoziţie să se aşeze în diferite locuri ale oraşului ligheane de metal cu o bilă înăuntru. Tremurul cauzat de loviturile tîrnăcoapelor, făcînd să se mişte bila şi să răsune ligheanul, a dezvăluit prezenţa duşmanului:

Là fit li Tors Boiteux commandes à haut ton
Que chascun fit pendre ung bacin en sa maison . . .
Et par iceux bacins entendirent le son
Là ou la mine étoit, et par ce le seût-on.[3]

(*Chron de Du Guesclin*, V. 1185)

---

[1] Henric II de Trastamara, supranumit Magnificul (1333 – 1379) conte de Trastamara şi rege al Castiliei. (N tr.).

[2] *Cronica del rey Pedro*, pag. 531. (N. A.).

[3] Acolo dădu comenzi cu glas mare Tors cel Şchiop / Ca fiecare să ia un lighean în casa sa... / Şi cu ajutorul acestor ligheane au auzit sunetul / Acolo unde era săpătura şi prin aceasta au fost înştiinţaţi. (N.tr.).

Munca lentă şi grea a săpătorilor sub pămînt era înlocuită cu folos prin acţiunea mai energică a maşinilor destinate să răstoarne zidurile. Aceste maşini, dealtfel foarte imperfect cunoscute, par a fi împrumutate de la antici; şi este de crezut că inginerii evului mediu păstrează numeroase tradiţii care s-au pierdut de atunci. Chiar şi atunci cînd se recunosc exagerările, fireşti pentru autorii de obicei străini de arta războiului, nu se poate ignora puterea formidabilă a maşinilor care se foloseau înainte de intervenţia prafului de puşcă. În timpul războaielor guelfilor şi ghibelinilor din secolul al XII-lea şi al XIII-lea, mai ales la asediul oraşului Crème în 1159, al Alexandriei în 1175, al Modenei în 1249, s-au văzut turnuri răsturnate prin şocul pietrelor lansate împotriva lor; şi autori demni de încredere atestă că aşa-numitele *bricole* (catapulte cu curele) aruncau la mari distanţe bucăţi de rocă destul de mari pentru a putea servi drept fundaţii la edificii. Bolognezii, la asediul Modenei, au lansat pe deasupra meterezelor, pînă în mijlocul oraşului, un măgar mort, potcovit cu argint. Fîntîna unde animalul a căzut mai există încă şi poartă numele de *Fontana dell'Asino.*

Să încercăm, prin intermediul cîtorva rare monumente şi al descrierilor pe care ni le-au păstrat cîţiva istorici, să reconstituim aceste maşini pe care forţa mai teribilă a prafului de puşcă le-a lăsat repede uitării. Ele se pot împărţi în două categorii: unele destinate să atace cu tunul, din apropiere, celelalte să opereze la o distanţă mai mult sau mai puţin mare de zidurile unui oraş asediat.

Berbecul pare să fi fost cunoscut în toată antichitatea. Monumentele de la Ninive reprezintă un asemenea dispozitiv şi îl regăsim în evul mediu sub un mare număr de nume diferite, printre care se remarcă cel de *chat* sau *chatte* (pisică), cuvînt generic după cîte se pare, aplicabil la toate maşinile care servesc la cucerirea unor fortificaţii.

Autorul anonim al cronicii Albigenzilor îi de-
209 scrie sub numele de *bosson*, şi versurile următoare

exprimă destul de bine acțiunea acestei mașini și mijloacele folosite pentru a o combate:

A la santa Pasqua es lo bossos tendutz,
Ques be loncs e ferratz e adreitz e agutz;
Tan fer e trenca e briza que lo murs es fondutz . . . ,
Aus feiron latz de corda ques ab l'engenh tendutz,
Al quel cap del bosso fo pres e retengutz.

(V. 4487)

„La sfintele Paști, berbecul este pus în funcțiune; el este lung, legat în fier, drept, ascuțit, și atît lovește și taie și sfărîmă, încît zidul este străpuns; dar ei au făcut un laț de corzi întins cu o mașinărie și în acest nod capul berbecului a fost prins și reținut."

Berbecul este o bîrnă lungă suspendată la mijloc de un suport. Partea îndreptată spre zid, împotriva căruia acționează, se termină fie printr-un înveliș de fier, fie printr-un vîrf ascuțit. Această bîrnă, pusă în mișcare prin forța brațelor și lovind fără încetare un perete, dizloca pietrele și le răsturna sau le sfărîma unele după altele pînă ce făcea o breșă. Cîteva manuscrise reprezintă capul dispozitivului ca fiind terminat prin două sau mai multe vîrfuri ascuțite și se pare că după ce lovea zidul, se imprima uneori bîrnei o mișcare de rotație în jurul axei sale; ea opera atunci ca un burghiu și săpa o gaură în pietrele deja sfărîmate de primele lovituri. Atunci cînd circumstanțe particulare nu permiteau să se suspende berbecul, el era așezat pe roți și se loveau zidurile făcîndu-l să ruleze alternativ înainte și înapoi.

La rîndul lor, asediații făceau eforturi pentru a rupe capul berbecului, lansînd asupra lui pietre sau bîrne groase, sau, cum s-a văzut în versurile precedente, prinzîndu-l într-un laț de corzi. Un levier puternic și un sistem de contragreutăți 210

ridicau atunci berbecul şi îl făceau inutil. Uneori i se opunea o saltea groasă în care loviturile se amortizau.

Dacă zidurile nu aveau decît o grosime medie, nu se depunea efortul de a construi un suport sau platforme pentru a pune berbecul în funcţiune. O bîrnă lungă, purtată de mai mulţi oameni, care o împingeau deodată în zid, era suficientă pentru a produce o breşă. La Froissart găsim un exemplu curios de asemenea berbeci, improvizaţi în timpul unui asalt.

Contele de Hainaut, după un atac nereuşit împotriva fortăreţei din Saint-Amandes, îşi adună cavalerii: „Şi fu acolo un cavaler care zise: — Sire, sire din acest loc nu-i vom cuceri niciodată, deoarece poarta este puternică şi drumul este strîmt; v-ar costa prea mulţi dintre oamenii domniei voastre pentru a-l cuceri: dar puneţi să se aducă mari trunchiuri cioplite în formă de piloţi şi să se lovească în pereţii mănăstirii. Vă asigurăm că prin forţă o vom străpunge în mai multe locuri şi, dacă pătrundem în mănăstire, oraşul este al nostru, deoarece nu este nici un spaţiu între oraş şi mănăstire. Deci numitul conte porunci să se facă astfel cum spre bine era sfătuit, şi pentru a-l cuceri degrabă. S-au adus lemne mari de stejar şi apoi au fost deîndată lucrate şi ascuţite în partea din faţă; şi se întovărăşeau la un pilot douăzeci sau treizeci şi îşi luau avînt şi după aceea loveau cu mare putere în zid; şi atîta loviră cu putere mare şi cu atîta bravură încît găuriră zidul mănăstirii"[1].

Se înţelege că această manieră *primitivă* de a proceda pentru spargerea unui zid, care putea avea succes la incinta unei mănăstiri, nu putea fi folosită cu eficacitate în cazul zidurilor groase ale unei fortăreţe puternice.

Maşinile destinate să lanseze proiectilele la depărtare sînt descrise sub nume diferite, între care sînt astăzi aproape imposibil de descoperit diferenţele de formă şi de întrebuinţare. Nu vom în-

[1] Cartea I, partea I, cap. 137. (N.A.).

cerca să stabilim distincţii între *pierriers*, *bricoles*, *mangonneaux*, *espringales*, *acuarelles*, *trabuchs* etc. Toate aceste dispozitive par să corespundă catapultei anticilor şi serveau la aruncarea ghiulelelor sau pietrelor, uneori a materiilor incendiare.

Un dispozitiv de aruncat pietre este reprezentat într-un basorelief existent astăzi în biserica Saint-Nazaire din Carcassonne. Subiectul şi epoca sînt deopotrivă necunoscute. O bîrnă foarte lungă este pusă în echilibru pe o capră de lemn şi se mişcă pe un ax. La una din extremităţi este fixat un fel de buzunar sau un cîrlig dublu, unde este plasată o piatră rotunjită. La celălalt capăt al bîrnei, sînt ataşate corzi manevrate de mai mulţi oameni plasaţi în spate, sub proiectil. Trăgînd corzile cu putere spre ei, bîrna se roteşte cu repeziciune în jurul axului şi, în această mişcare de rotaţie, piatra este lansată la distanţă.

Această maşină este o praştie mare ataşată la un braţ gigantic. O imagine dintr-un manuscris din secolul al XIII-lea oferă reprezentarea grosieră şi, pentru a ne exprima astfel, prescurtată, a aceleiaşi maşini; dar se poate presupune că, pentru a da mai multă forţă şi rapiditate mişcării bîrnei, corzile ataşate la extremitatea ei erau puse în comunicaţie cu mari roţi care, învîrtindu-se, o făceau să basculeze brusc.

Un alt fel de dispozitiv, descris sub numele de *mangonneau*, *bricole*, *trabuch* etc., consta dintr-un afet de lemn, format din scînduri foarte groase, asamblate în unghi drept. Între cele două piese laterale se întindeau vine de bou, corzi de cînepă, sau corzi din păr de cal bine răsucite. În mijlocul acestor corzi se ridica o prăjină, numită stil de către romani în timpul lui Ammianus Marcellinus, şi pe care cavalerul Folard, care a reconstituit această maşină, o numeşte *cuilleron*[1]. Prin acţiunea corzilor întinse, stilul este proiectat înainte spre o traversă ridicată deasupra afetului. Aceasta este prevăzută cu o piesă în formă de pernă pentru a amortiza şocul. Nişte bărbaţi plasaţi lîngă

[1] În traducere literală, găvan de lingură. (N.tr.)

un troliu, la capătul afetului, coboară stilul orizontal şi întind astfel corzile, la fel cum se întinde pînza de fierăstrău prin învîrtirea cheii. Stilul poate fi fixat pentru moment la partea posterioară a afetului cu un cîrlig, care se mişcă printr-un fel de trăgaci. Se încarcă apoi dispozitivul, plasînd un proiectil în găvanul de la extremitatea stilului. Deîndată ce se dă drumul la trăgaci, stilul, acţionat cu violenţă prin acţiunea corzilor răsucite asupra traversei, lansează cu forţă proiectilul pe care-l poartă. După Vitruviu, existau catapulte care lansau pietre de două sute cincizeci de livre. Se pot vedea, în cea de a zecea carte a sa, detaliile construcţiei acestor maşini şi regulile după care el stabileşte raportul care trebuie să existe între greutatea proiectilului şi diametrul corzilor răsucite.

Reculul sau mai curînd reacţiile acestei maşini erau de aşa natură, spune Ammianus Marcellinus, încît ele ar fi zguduit şi răsturnat platformele pe care erau puse în funcţiune, dacă nu s-ar fi luat precauţiunea de a plasa sub afet un pat gros de paie sau de iarbă. Era un fel de saltea care descompunea contralovitura ce urma fiecărei descărcări.

Pe timpul istoricului după care dăm aceste detalii, stilul era ţinut în poziţie orizontală cu ajutorul unui cui de lemn şi a unui cîrlig. Inginerul însărcinat să ţintească îl pornea făcînd să sară cuiul printr-o lovitură de mai. Acest procedeu puţin barbar pare să fi fost perfecţionat în evul mediu.

Fixarea ţintei la aceste dispozitive se făcea ridicînd sau coborînd, cu ajutorul unor icuri de lemn, una din laturile mici ale afetului, lungind sau scurtînd stilul; în sfîrşit, se sporea forţa de torsiune a coardelor stropindu-le cu apă.

Se înţelege că pietre de o sută de livre, lovind succesiv şi în acelaşi loc un zid, puteau să facă o breşă în el; totuşi, folosirea cea mai obişnuită a bricolelor era aceea de a sparge acoperişurile ca-
213 selor şi de a sfărîma acele şarpante numite *hourds*,

ridicate pe metereze. Se lansau prin acelaşi procedeu ghiulele incendiare şi vase umplute de materii inflamabile. O cronică din Alsacia menţionează un mijloc singular de atac întrebuinţat cu succes împotriva unuia din acei mici tirani feudali, care, închis într-un castel bine fortificat, exploata o provincie întreagă. El era asediat de către miliţiile din Strasbourg. Inginerul acestui oraş, care era în acelaşi timp decanul corporaţiei meşterilor orfevri, a adunat în tabăra sa toate murdăriile, toate hoiturile care s-au putut găsi în împrejurimi. Încărcate cu aceste proiectile ciudate, bricolele strasburgheze au tras timp de trei zile asupra castelului. Era vremea celor mai mari călduri. Garnizoana, închisă într-un spaţiu mic şi copleşită de această ploaie scîrboasă, nu a putut rezista şi a depus armele. Acest mijloc straniu de a cuceri fortăreţele este dealtfel descris într-un manuscris curios al Bibliotecii naţionale, şi iată, conform acestui manuscris, maşina care serveşte să lanseze fie foc, fie murdării. Este o bîrnă mobilă pe ax, prevăzută la unul din capete cu rondele de fier foarte grele. La celălalt capăt al bîrnei este ataşată un fel de furcă şi o coardă terminată printr-un laţ, care se trece printr-un cîrlig. Se plasează proiectilul pe furcă şi se fixează cu ajutorul corzii, apoi, cu un troliu, se face bîrna să basculeze pînă cînd extremitatea încărcată cu o greutate este ridicată în aer. Dacă se opreşte dintr-o dată acţiunea troliului, bîrna pivotează rapid pe axul său, contragreutatea se lasă în jos şi forţa centrifugă face să scape laţul din cîrlig. Atunci, proiectilul dirijat de furcă este lansat departe. Autorul manuscrisului presupune că această maşină este plasată pe un vas cu lichid şi protejată de un parapet mobil.

Se văd, în muzee, arbalete gigantice care, montate pe afeturi, lansau săgeţi enorme. Nu ştiu dacă folosirea lor a fost la fel de frecventă în evul mediu ca şi la antici. La asediul Marsiliei de către Iuliu Cezar, asediaţii azvîrleau cu balistele lor bucăţi de lemn lungi de douăsprezece picioare şi prevăzute cu un vîrf de fier, care străbăteau

patru parapete de nuiele înainte de a pătrunde în pămînt[1]. Arcul acestor baliste nu era din oţel, ci din lemn. El se compunea din două piese, fiecare angajată, ca şi stilul catapultei, în corzi răsucite dar întinse vertical. Elasticitatea lemnului, adăugată la torsiunea corzilor, imprima săgeţilor o rapiditate prodigioasă.

S-ar părea, din descrierea foarte puţin clară pe care o dă Ammianus Marcellinus balistei că această maşină nu era decît o catapultă al cărei stil expulza o săgeată plasată într-o scobitură specială servind la dirijarea ei. Stilul balistei, ca şi cel al catapultei, era mişcat prin acţiunea unor corzi răsucite.

Folosirea maşinilor pe care le-am descris a persistat destul de mult timp după invenţia prafului de puşcă. Se văd, în războaiele din secolul al XIV-lea, mai ales în asediile Tarazonei, Barcelonei şi al Burgosului, *trabuch*-uri folosite în acelaşi timp cu turnurile. Perfecţionarea acestei artilerii noi, care permitea să se facă breşe de la o distanţă destul de mare, a dus, către sfîrşitul secolului al XV-lea, la abandonarea maşinilor din lemn şi cu corzi. Curînd după aceea, în arta atacului şi al apărării locurilor întărite s-a operat o mare revoluţie. S-au inventat bastioane care, avansînd în cîmpie şi apărîndu-se unul pe altul, îl îndepărtau pe atacator cu mai multă eficacitate decît turnurile construite altădată în acelaşi scop.

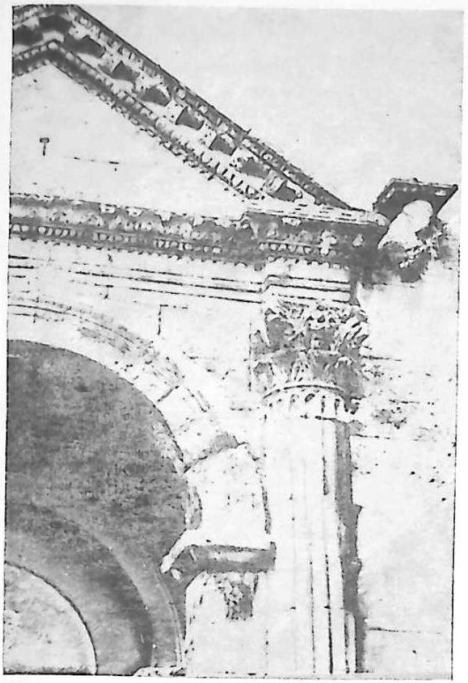
Istoria acestei mari schimbări nu intră în planul acestei lucrări; ne vom mărgini să remarcăm unul din principalele ei rezultate. Perfecţionarea artileriei nu a făcut războiul mai puţin ucigător, cum se crede cu prea mare uşurinţă; şi, dacă se compară campaniile lui Napoleon cu cele ale lui Cezar, nu se ştie care au adus mai multă vărsare de sînge. Dar descoperirea unui instrument de distrugere care îşi impune superioritatea sa forţei fizice şi, trebuie să o spunem, şi celei morale, a dat maselor un irezistibil avantaj. Altădată trebuia o trădare pentru ca un milion de oameni să triumfe

[1] Cezar, *Comentarii*, cartea a II-a (N.A.).

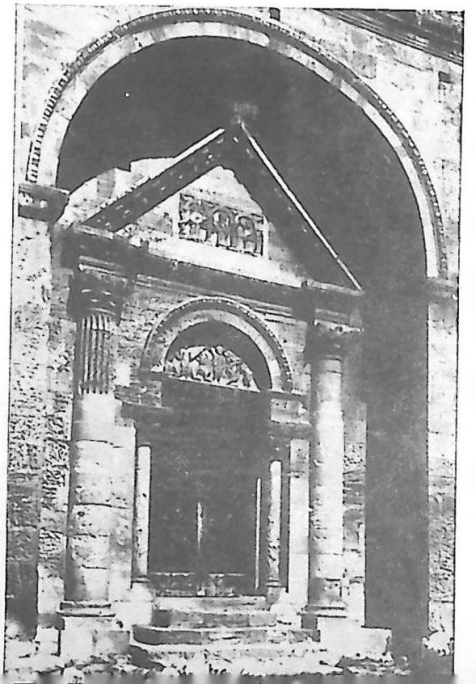
asupra a trei sute de spartani retranşaţi la Termopile; astăzi, un singur inginer calculează, cu o aproximaţie de cîteva kilograme, cît va costa în fier şi praf de puşcă locul cel mai bine apărat. Victoria este de acum înainte asigurată marilor batalioane; şi, dacă trebuie să apreciem că nu mai există frica de micile tiranii ale castelelor privilegiate care au tulburat evul mediu, nu este oare de temut ca naţiuni puternice să abuzeze de forţa lor pentru a oprima popoare generoase, prea sărace pentru a opune invadatorilor lor un număr suficient de puşti şi tunuri?

1843—1851

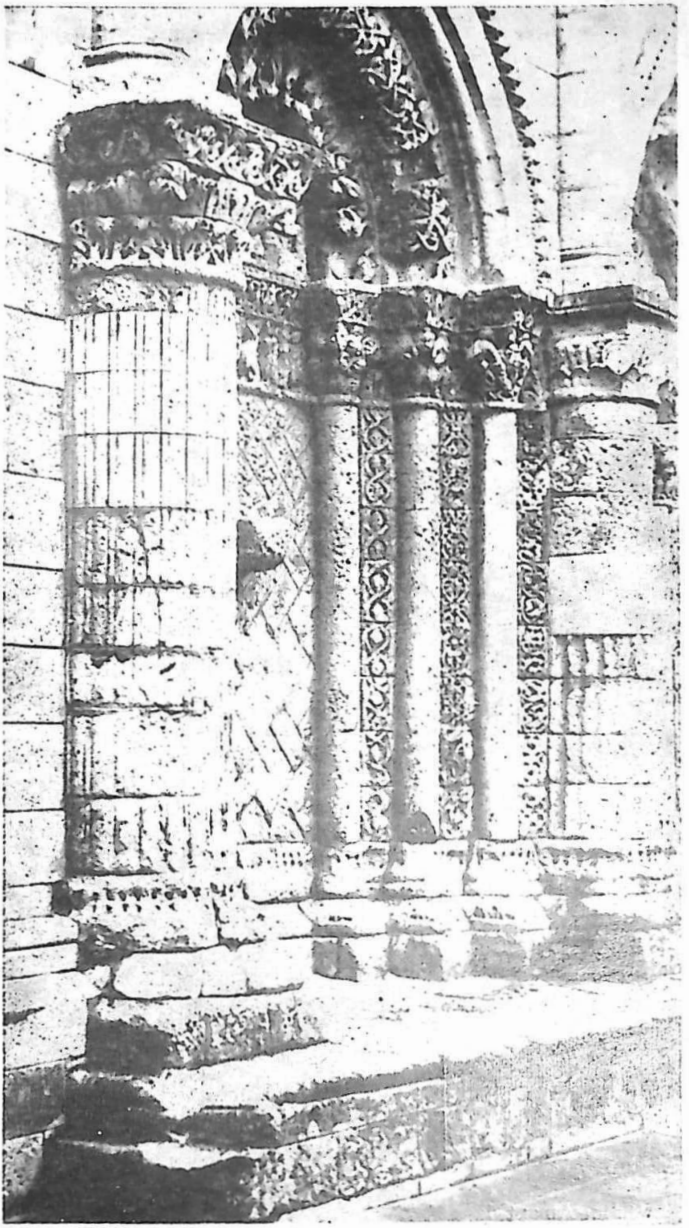
Venasque (84-Vaucluse): baptisteriu: absidă



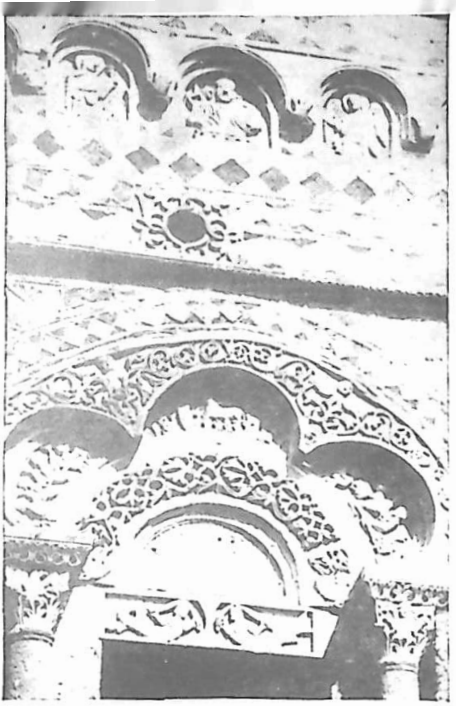
Saint-Restitut (26-Drôme): biserică: fronton și capitel corintic



Saint-Gabriel (13-Bouches-du-Rhône): portal



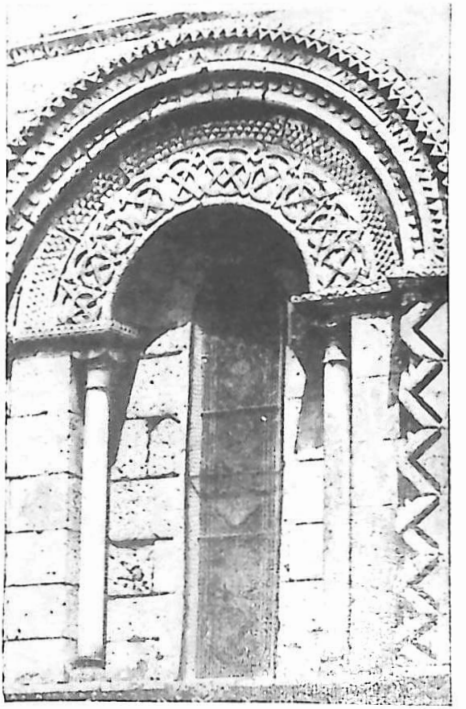
Pont-l'Abbé (17-Charente-Maritime): biserică: portal



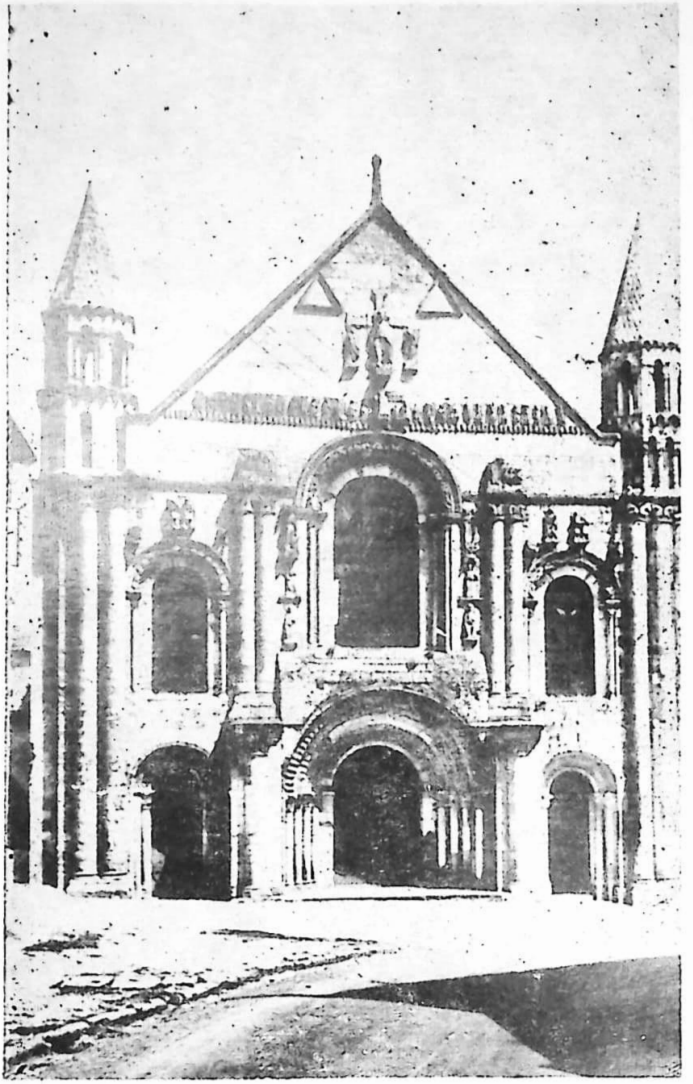
Le Puy (43-Haute-Loire): Saint-Michel d'Aiguilhe: detaliu din portal

Saint-Amant-de-Boixe (16-Charente): biserică: cupola

Saint-Benoît-sur-Loire (45-Loiret): biserica principală: mozaic din cor

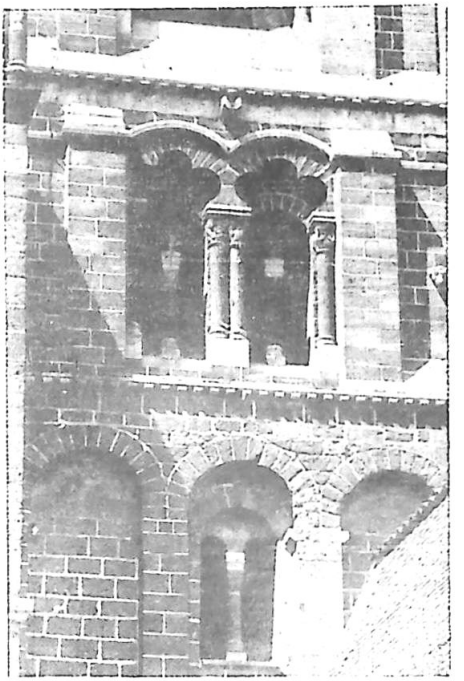


Rioux (17-Charente-Maritime): biserică: fereastra absidei

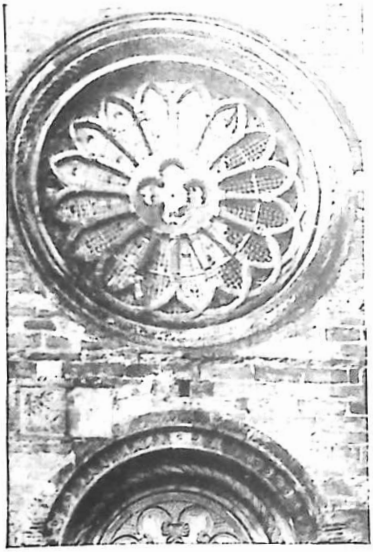


Saint-Jouin-de-Marnes (79-Deux-Sèvres): biserică: fațada

Le Puy
(43-Haute-Loire):
catedrală: detaliu
din clopotniță



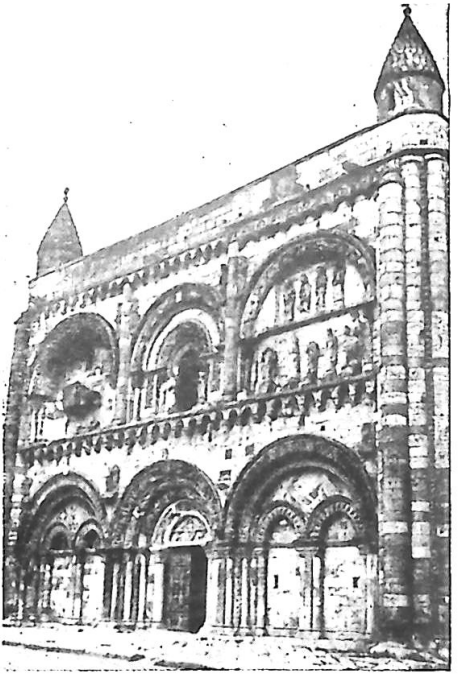
Saint-Nestaire
(63-Puy-de-Dôme):
biserică:
navă și tribună



La-Bénissons-Dieu (42-Loire): biserică: rozasa faţadei

Saint-Gilles-du-Gard (30-Gard): biserică: detaliu de pe portal

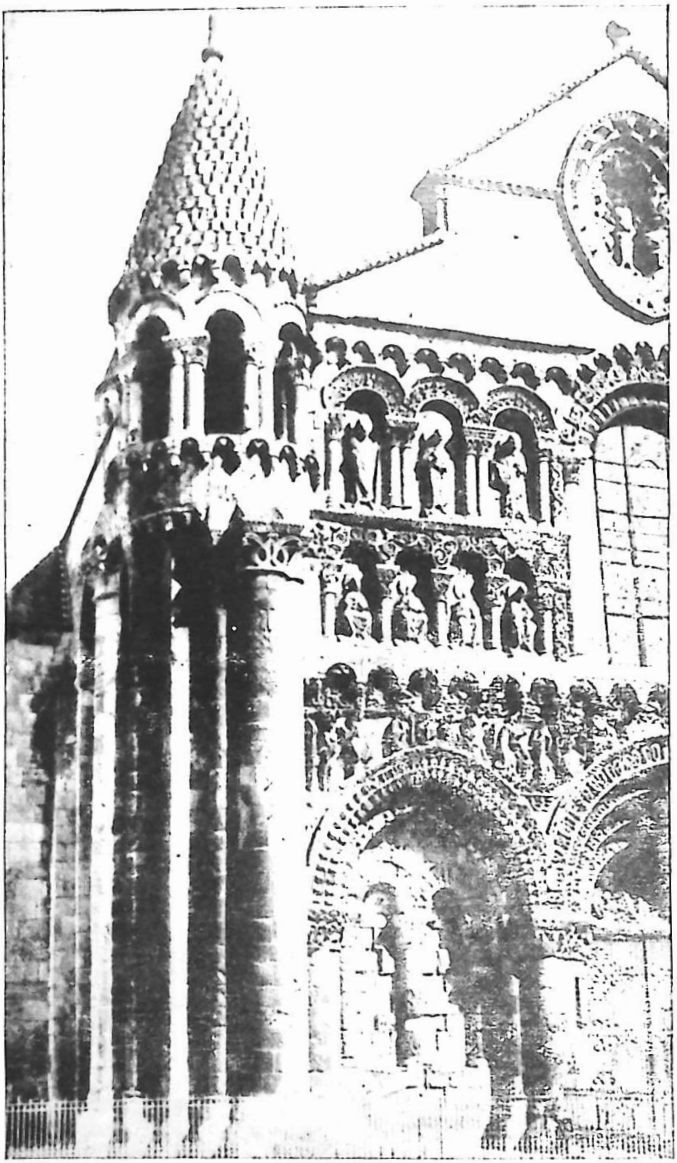
Beaulieu (19-Corrèze): biserică: detaliu de pe timpan



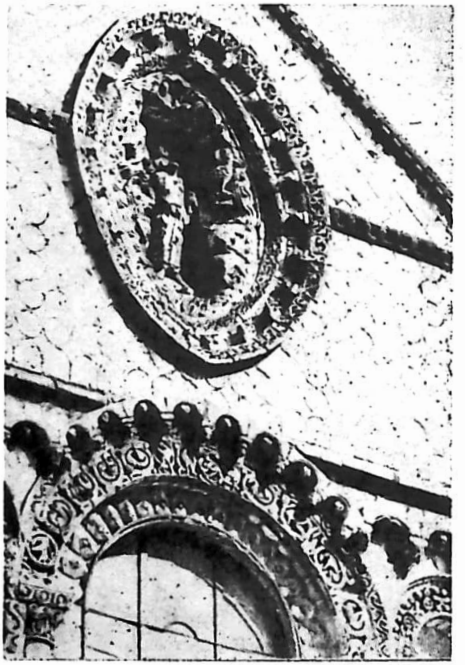
Civray (86-Vienne): biserică: fațada

Montmajour (13-Bouches-du-Rhône): Sainte-Croix: capelă cu plan cruciform

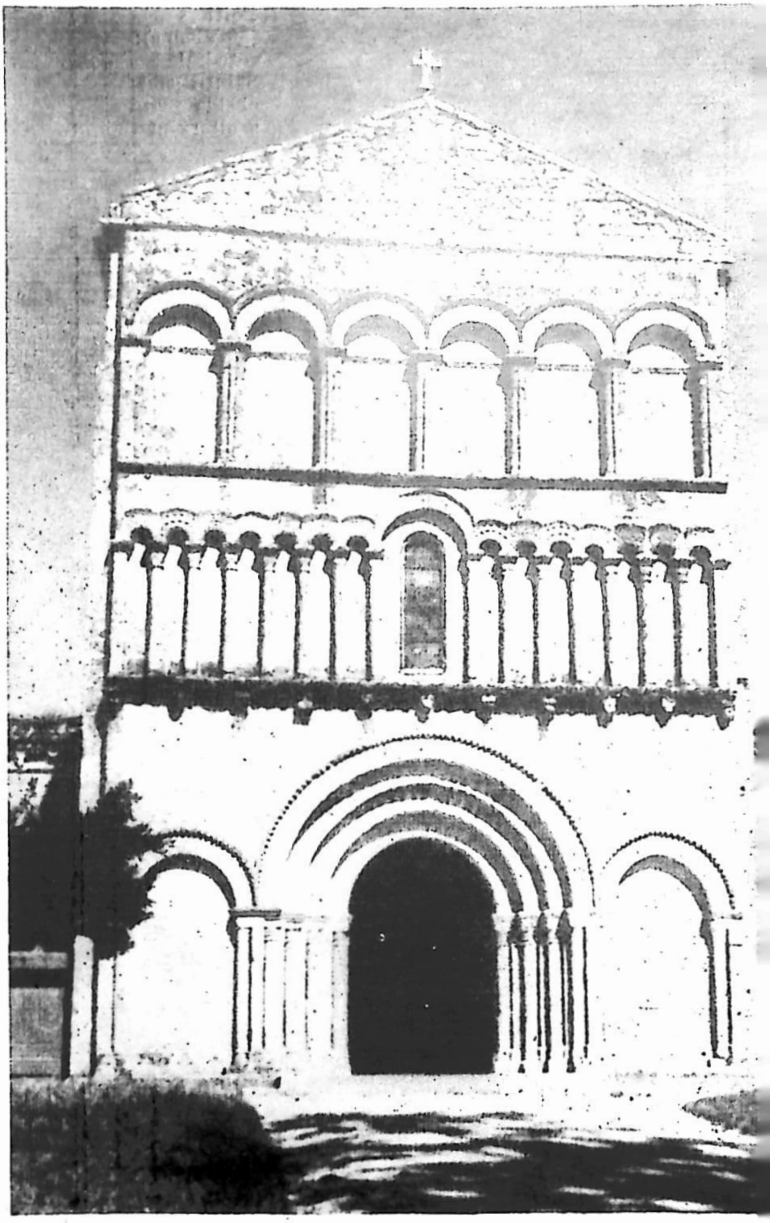
Poitiers (86-Vienne): Notre-Dame-la-Grande: turn din fațadă



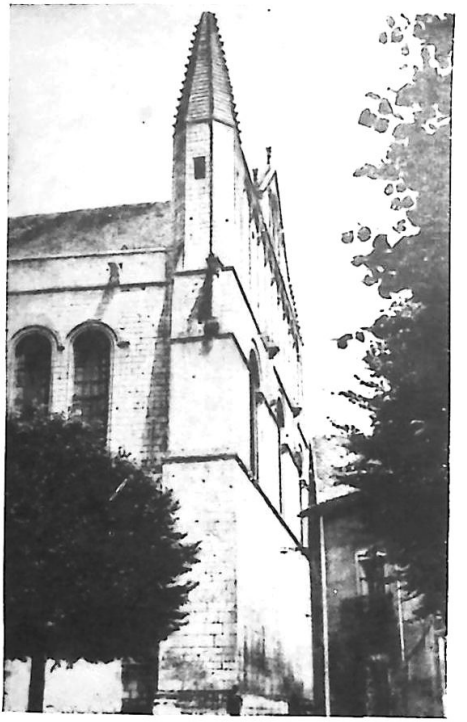
Nieul-le-Virouil (17-Charente-Martime): biserică: turnul



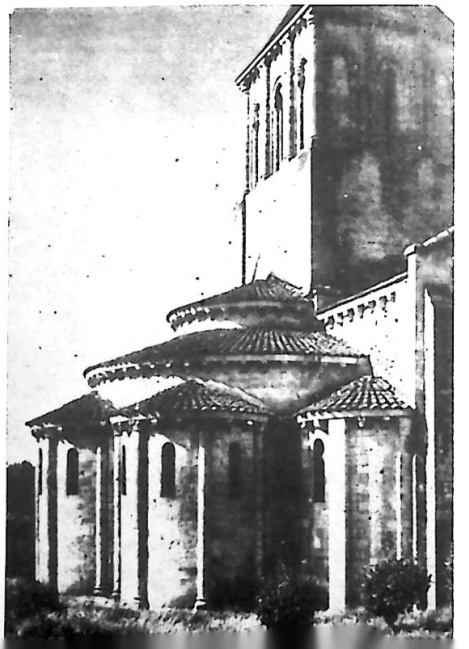
Poitiers (86-Vienne): Notre-Dame-la-Grande: ochiul de bou al faţadei



Bourg (16-Charente): biserică: fațada

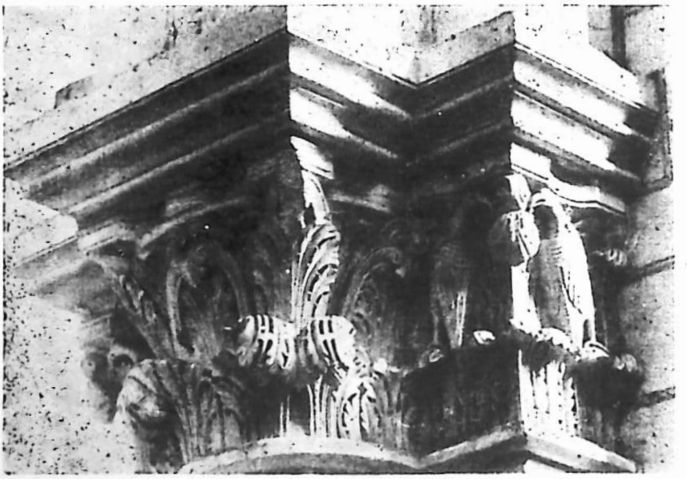


Poitiers
(86-Vienne):
catedrala
Saint-Pierre:
absida plată
a altarului



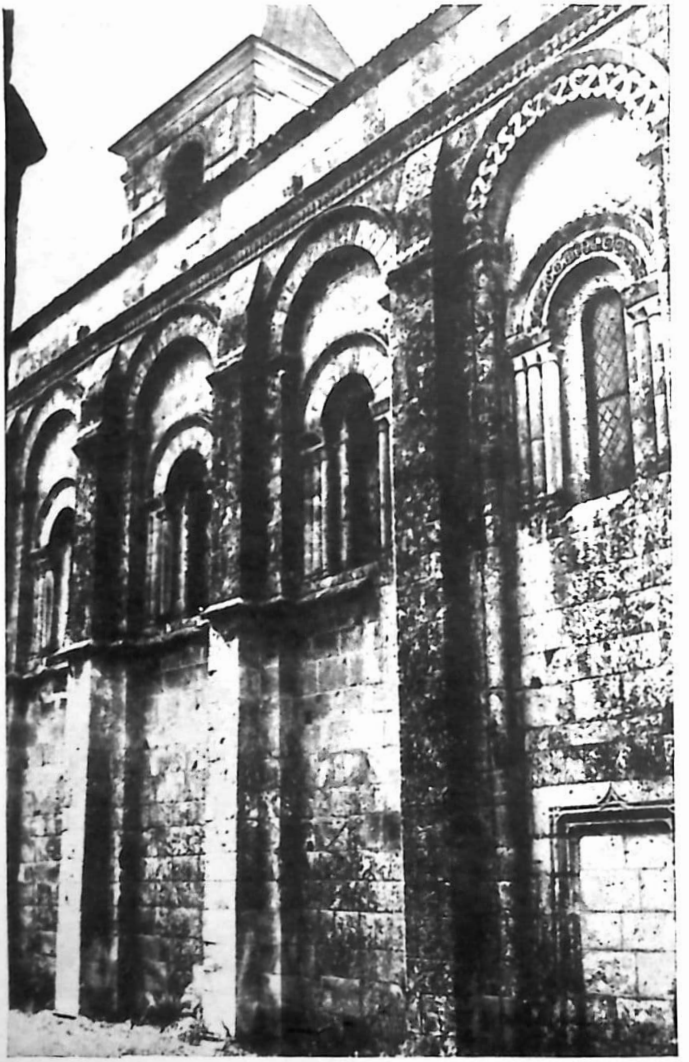
Melle
(79-Deux-Sèvres):
Saint-Hilaire:
absida și absidiolele

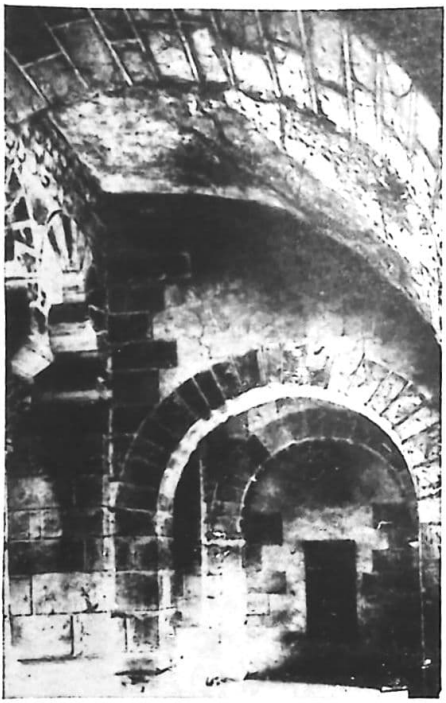
Surgères (17-Charente-Maritime): biserică: detaliu din cornișă



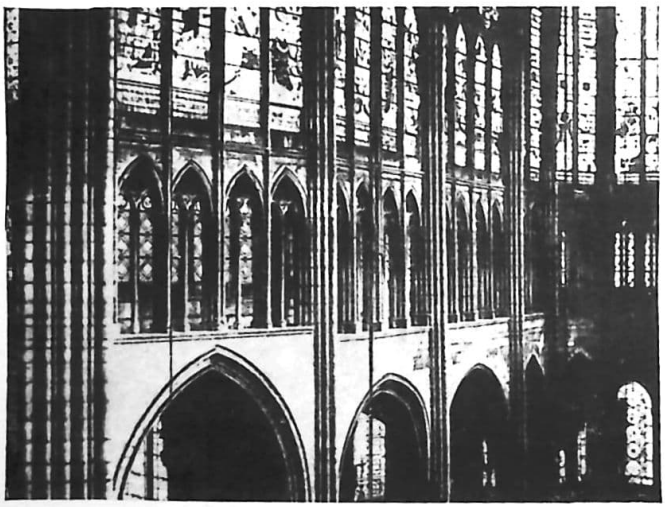
Saint-Aignan (41-Loir-et-Cher): biserică: detaliu dintr-un capitel cu frunze

Chadenac (17-Charente-Maritime): biserică: înălțimea laterală



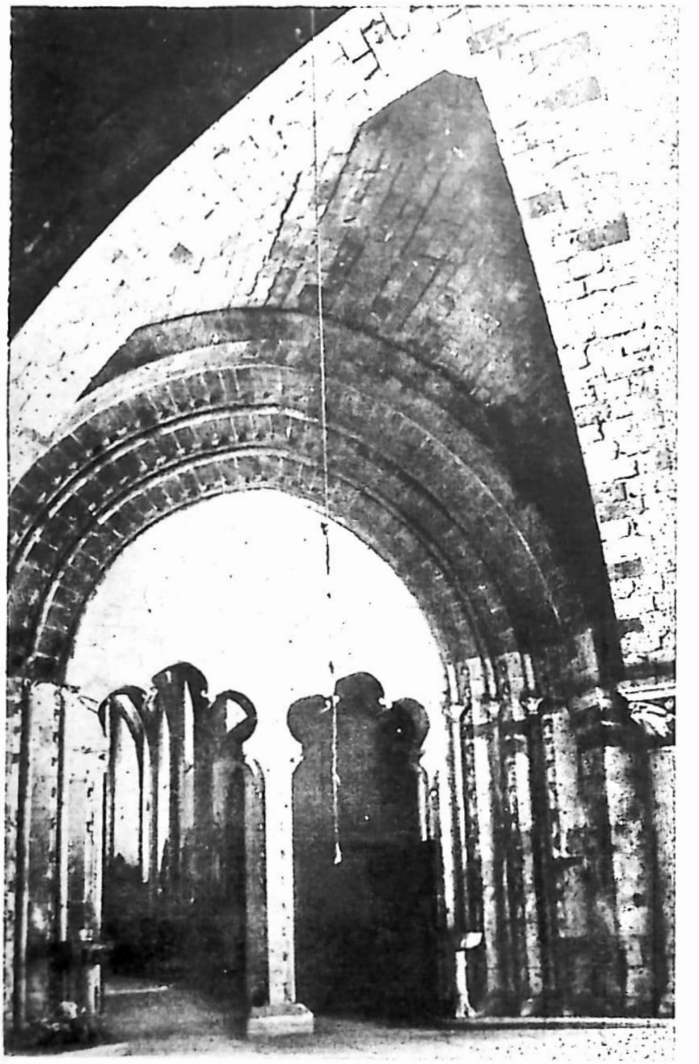


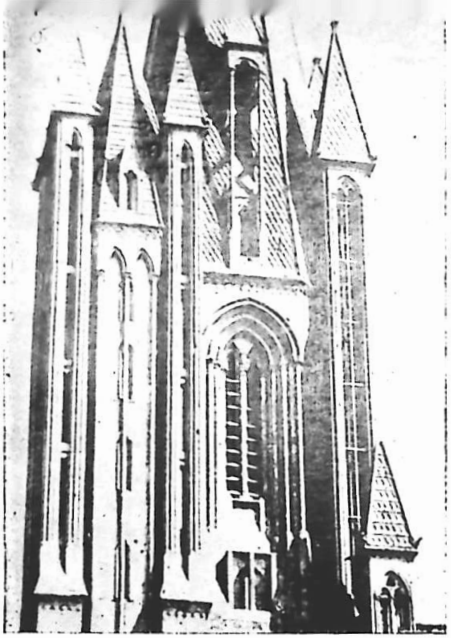
Clermont-Ferrand (63-Puy-de-Dôme): Notre-Dame-du Port: tribuna



Saint-Denis (93-Seine-Saint-Denis): biserică abaţială: trifoliumul corului

Moissac (82-Tarn-et-Garonne): abaţie: crucea de ogive a porticului



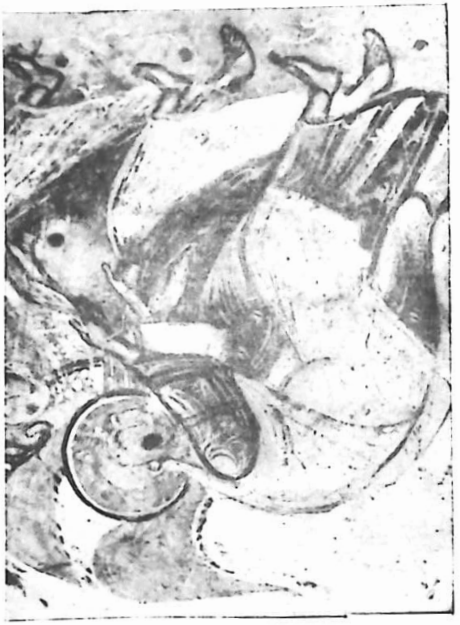


Coutances
(50-Manche):
catedrală: detaliu
din clopotniță

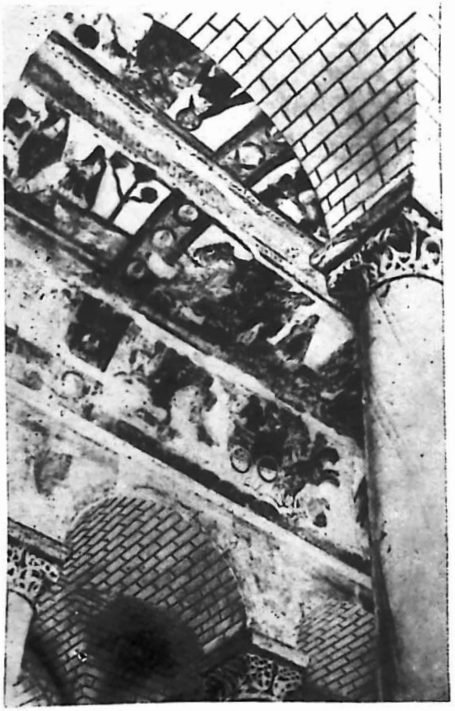
Chartres
(28-Eure-et-Loire):
catedrală:
contraforții absidei

Absida bisericii principale de la Saint-Savin-sur Gartempe (86-Vienne)

Biserica Saint-Savin. Bolta navei: ansamblu

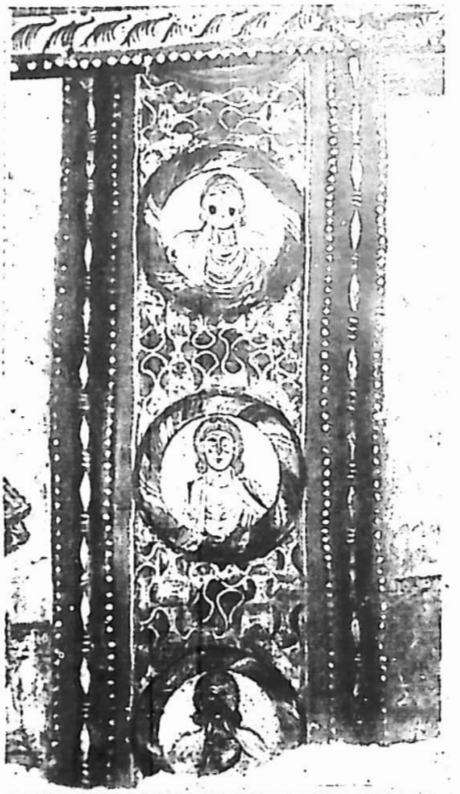


Biserica Saint-Savin.
Bolta porticului:
Trei îngeri
din Ierusalim



Biserica Saint-Savin.
Bolta navei:
boltă și capitel

Biserica Saint-Savin. decoraţia unui dublou fals



Biserica Saint-Savin. Bolta vestibulului: invazia lăcustelor

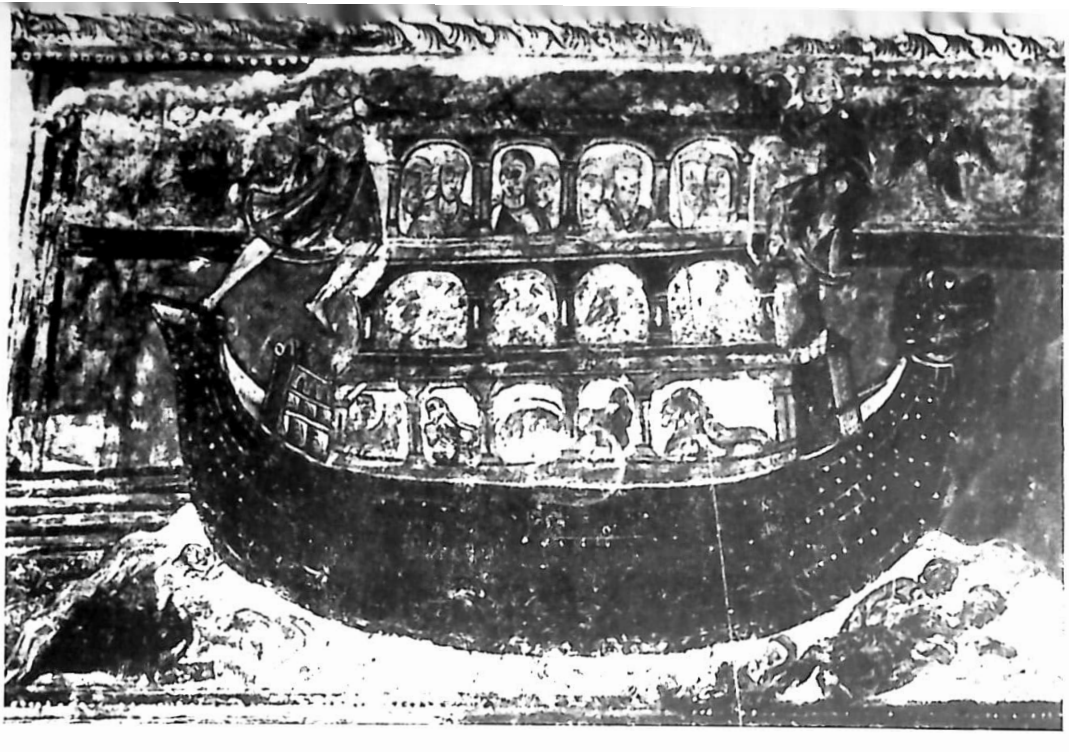
Biserica Saint-Savin. Bolta vestibulului; latura de nord, compartimentul inferior: femeia și dragonul

Biserica Saint-Savin. Bolta vestibulului, latura de sud, compartimentul inferior: lupta arhanghelului

Biserica Saint-Savin. Bolta navei, primul registru din stînga: ofradele aduse de Cain și de Abel

Biserica Saint-Savin. Bolta navei, registrul superior: rugăciunea lui Enoh, Dumnezeu vorbindu-i lui Noe

Biserica Saint-Savin. Bolta navei, registrul superior: rugăciunea lui Enoh, detaliu



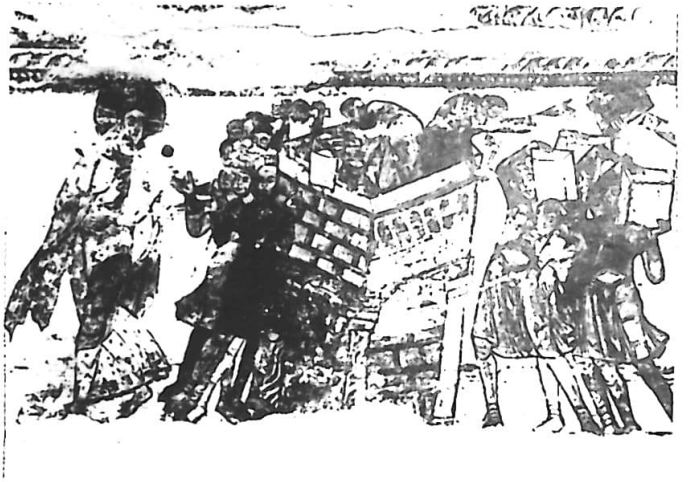
Biserica Saint-Savin.
Bolta navei,
registrul superior:
arca lui Noe

Biserica Saint-Savin. Bolta navei, registrul superior: familia lui Noe ieşind din arcă şi binecuvintarea lui Noe

Biserica Saint-Savin. Bolta navei, registrul superior: familia lui Noe ieşind din arcă, detaliu

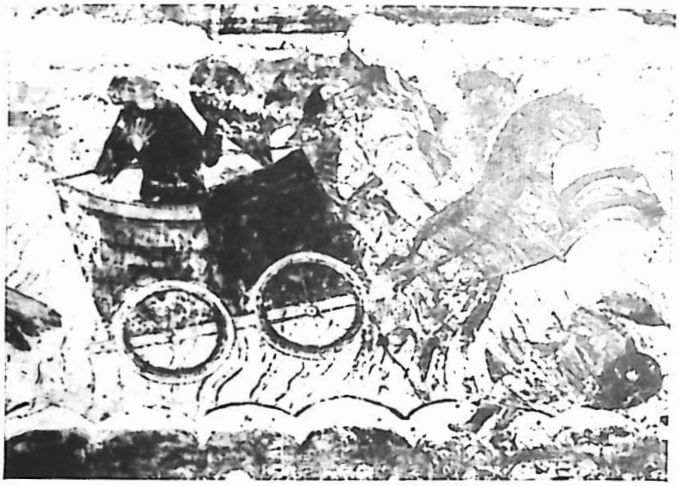
Biserica Saint Savin· Bolta navei, registrul superior: Dumnezeu îl binecuvintează pe Noe, detaliu

Biserica Saint-Savin. Bolta navei, latura de sud, registrul superior: Beţia lui Noe



Biserica Saint-Savin. Bolta navei, latura de sud, registrul superior: turnul lui Babel

Biserica Saint-Savin. Bolta navei, latura de sud, registrul inferior: Iosif în fața faraonului

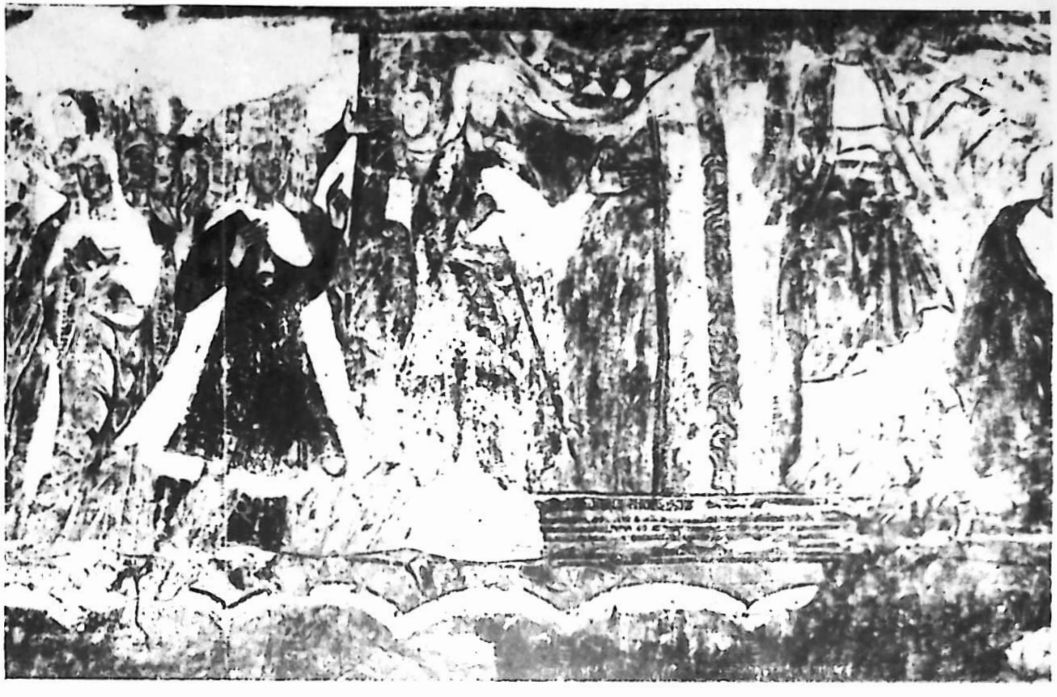


Biserica Saint-Savin.
Bolta navei,
latura de nord,
registrul inferior:
trecerea Mării Roșii

Biserica Saint-Savin.
Bolta navei,
latura de nord,
registrul inferior:
trecerea Mării Roșii,
detaliu

Biserica Saint-Savin. Bolta navei, latura de nord, registrul inferior: trecerea Mării Roșii, detaliu

Biserica Saint-Savin. Bolta navei, latura ne nord, registrul inferior: Moise conducind poporul evreu



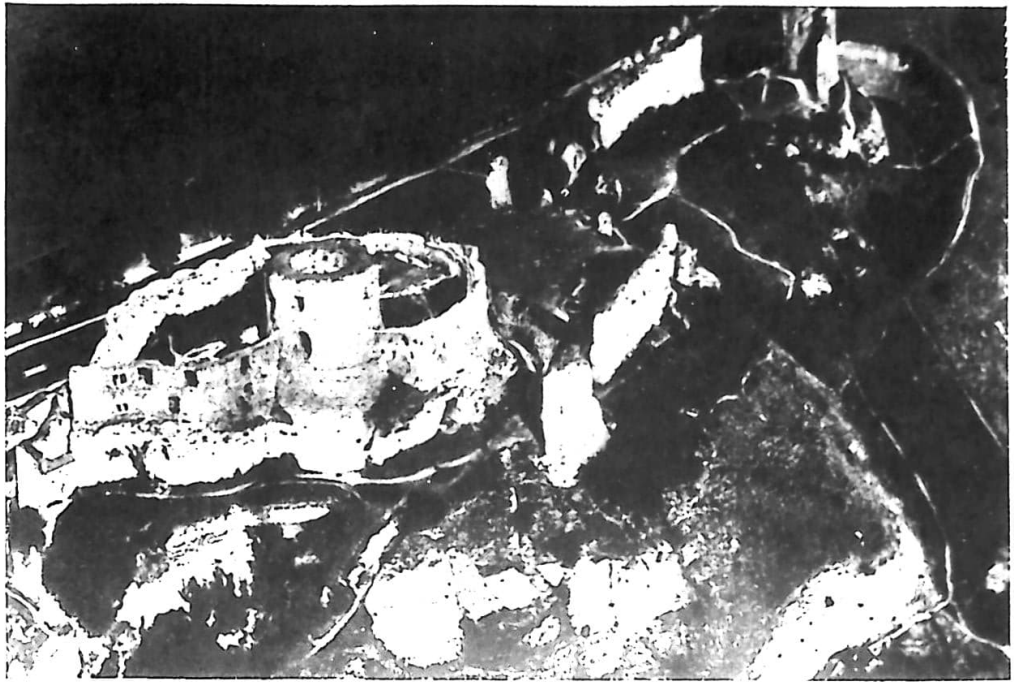
Biserica Saint-Savin. Bolta navei, latura de nord, registrul inferior: Moise conducînd poporul evreu, detaliu

Biserica Saint-Savin. Bolta navei, latura de nord, registrul inferior: Dumnezeu înapoiază lui Moise tablele legii

Biserica Saint-Savin Bolta navei, latura de nord, registrul inferior: Dumnezeu înapoiază lui Moise tablele legii (detaliu)

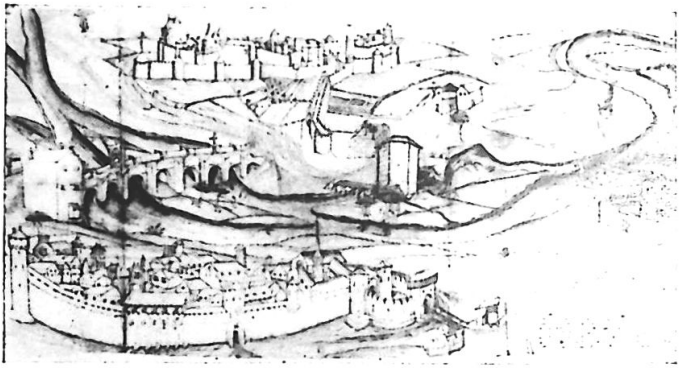
Vedere de ansamblu a palatului popilor, Avignon, (84-Vaucluse)

Vedere de sus a lui
Château-Gaillard,
Les Andelys
(27-Eure)

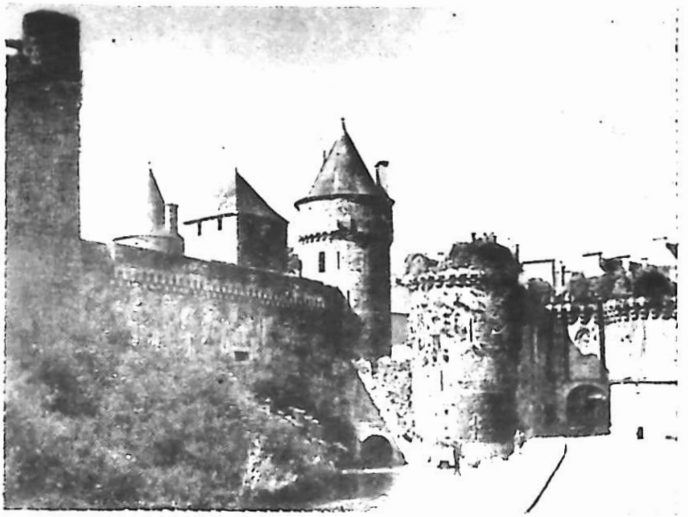


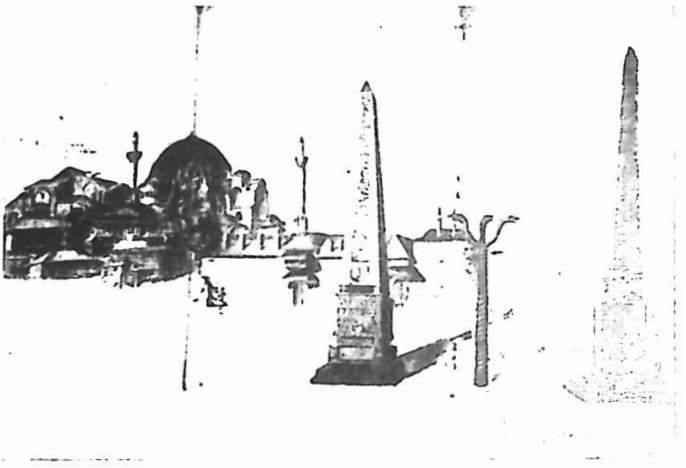
Castelul Polignac (43-Haute-Loire)

Cetatea și orășelul Carcassonne (către 1462). Biblioteca Națională, Cabinetul de stampe

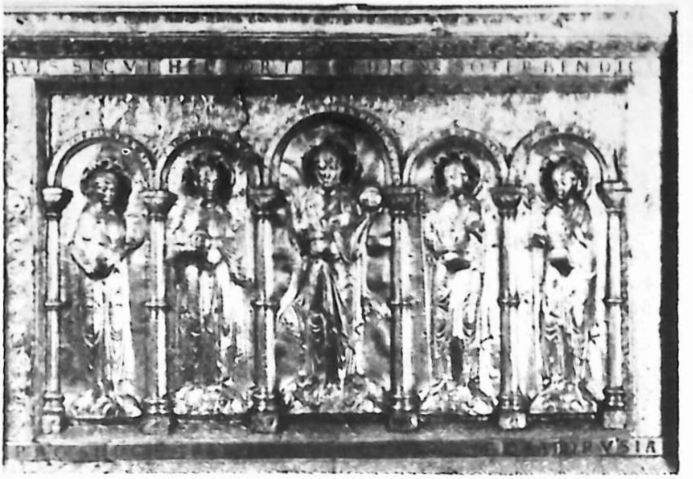


Intrarea castelului Fougères (35-Ille-et-Vilaine)





Hipodromul din Constantinopol, desen din 1574



Retablul
altarului de la Basel
Muzeul din Cluny

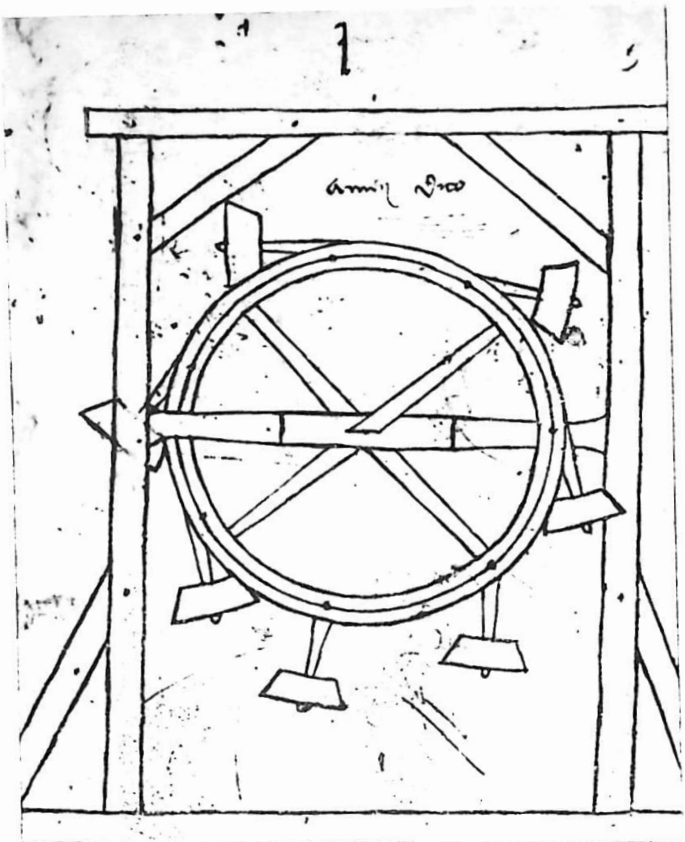
Tra[illegible]
din [illegible]
Cate[illegible]
Muzeul din [illegible]

Albumul lui Vllard de Honnecourt. B.N.Ms. fr. 19093, f° 1 v° (planșa II): cei doisprezece apostoli

Albumul lui Villard de Honnecourt. F° 2 r°

Albumul lui Villard de Honnecourt. F° 3 v°

Albumul lui Villard de Honnecourt. F° 4 r°



Albumul lui Villard de Honnecourt. f° 5 r°

Albumul lui Villard de Honnecourt. F° 4 v°

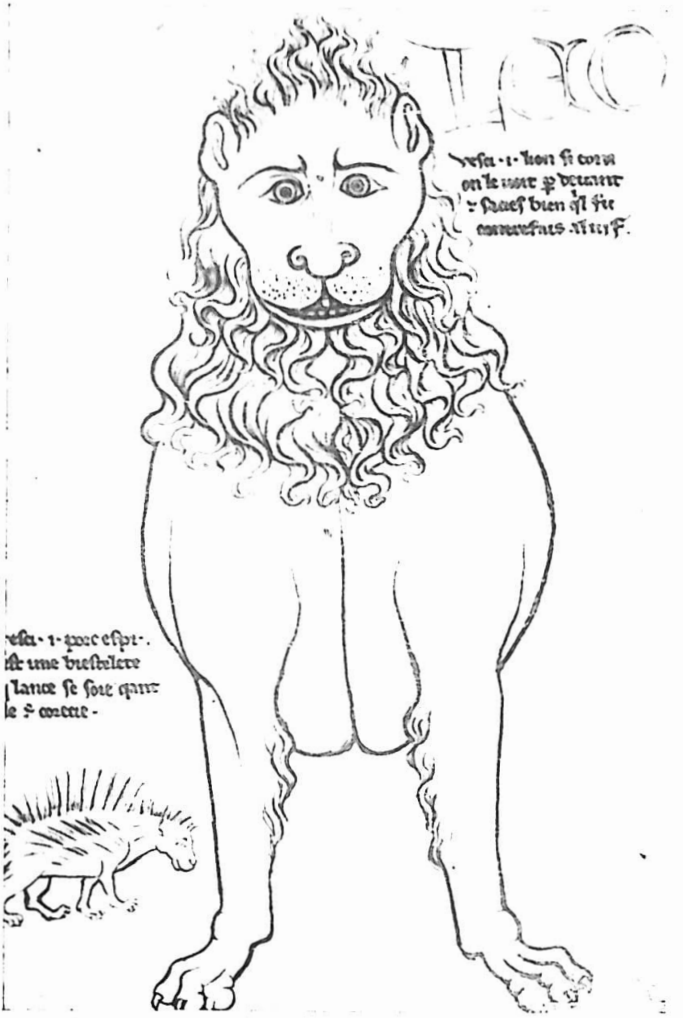
Albumul lui Villard de Honnecourt. F° 13 r°

Albumul lui Villard de Honnecourt. F° 14 r°

Albumul lui Villard de Honnecourt. F° 16 v°

Albumul lui Villard de Honnecourt. F° 23 v°

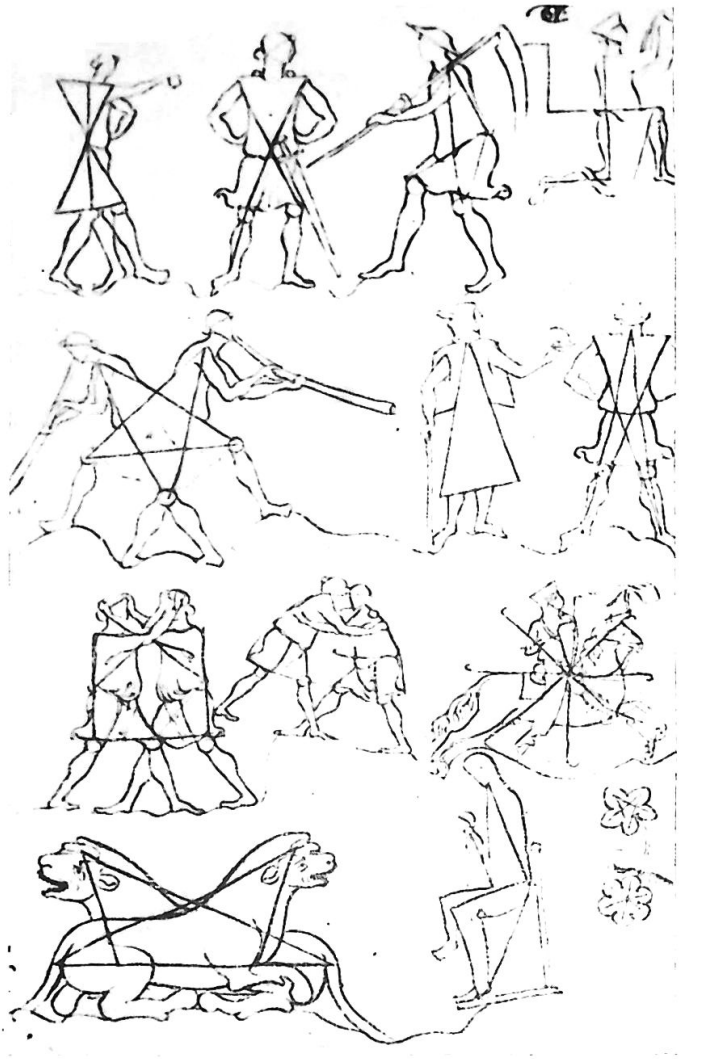
Albumul lui Villard de Honnecourt. F° 24 r° (planșa XLVII)



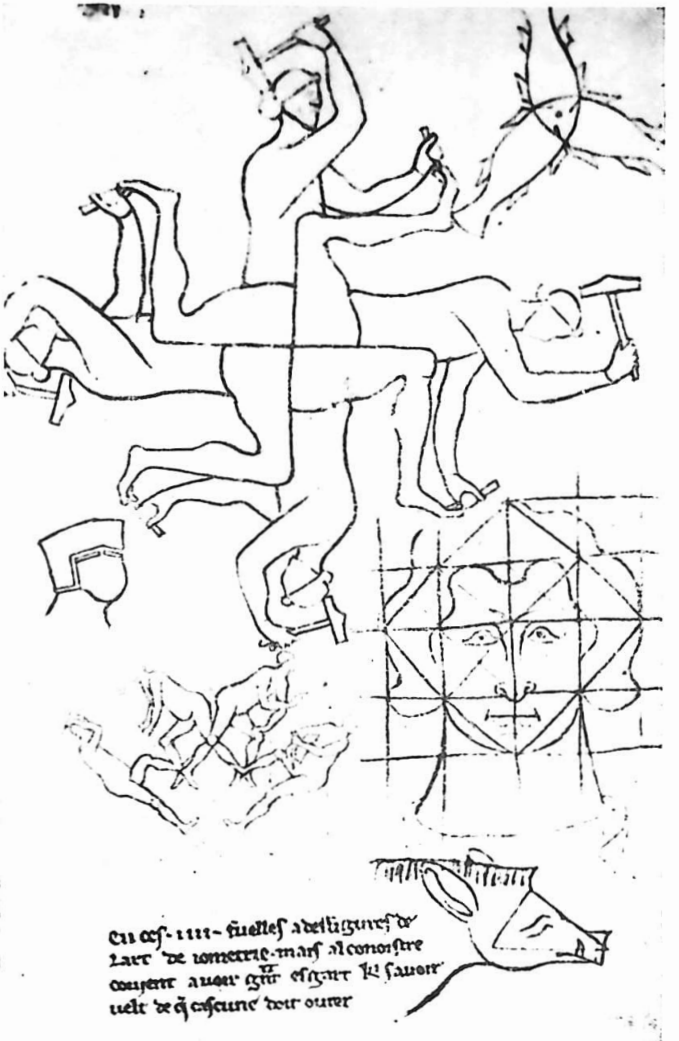
Albumul lui Villard de Honnecourt. F° 24 v°

Albumul lui Villard de Honnecourt. F° 26 v°

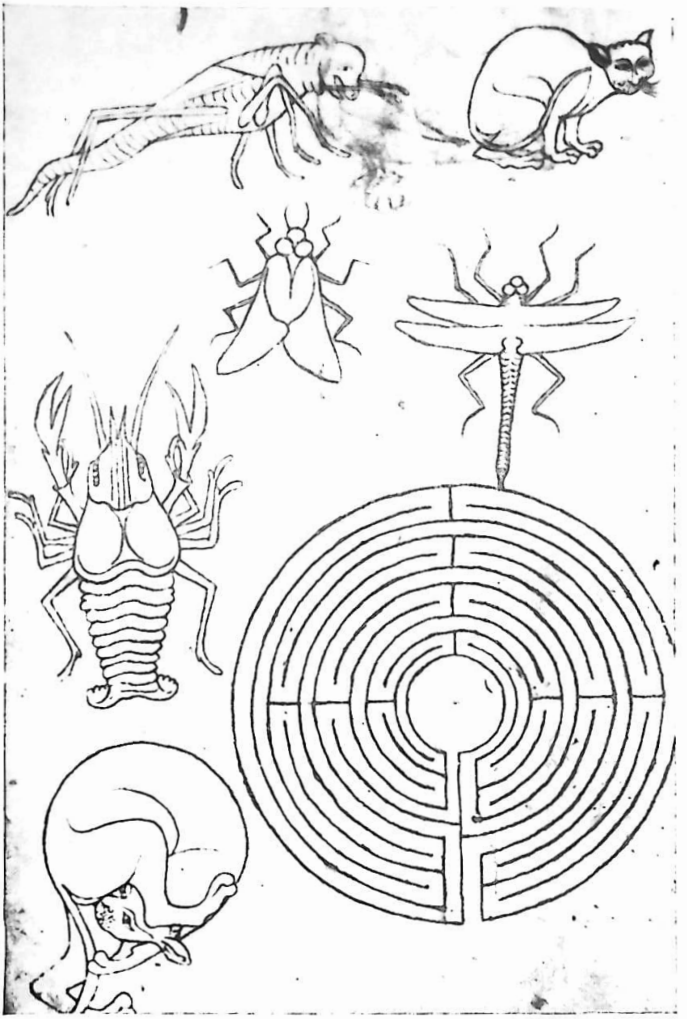
Albumul lui Villard de Honnecourt. F° 18 r°



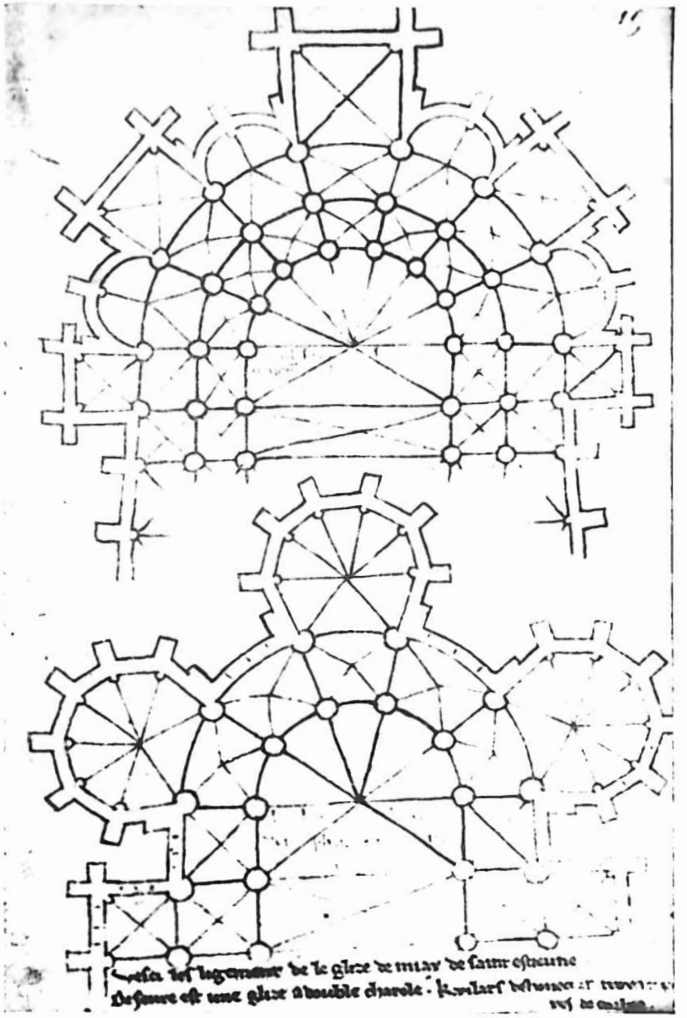
Albumul lui Villard de Honnecourt. I° 19 r°



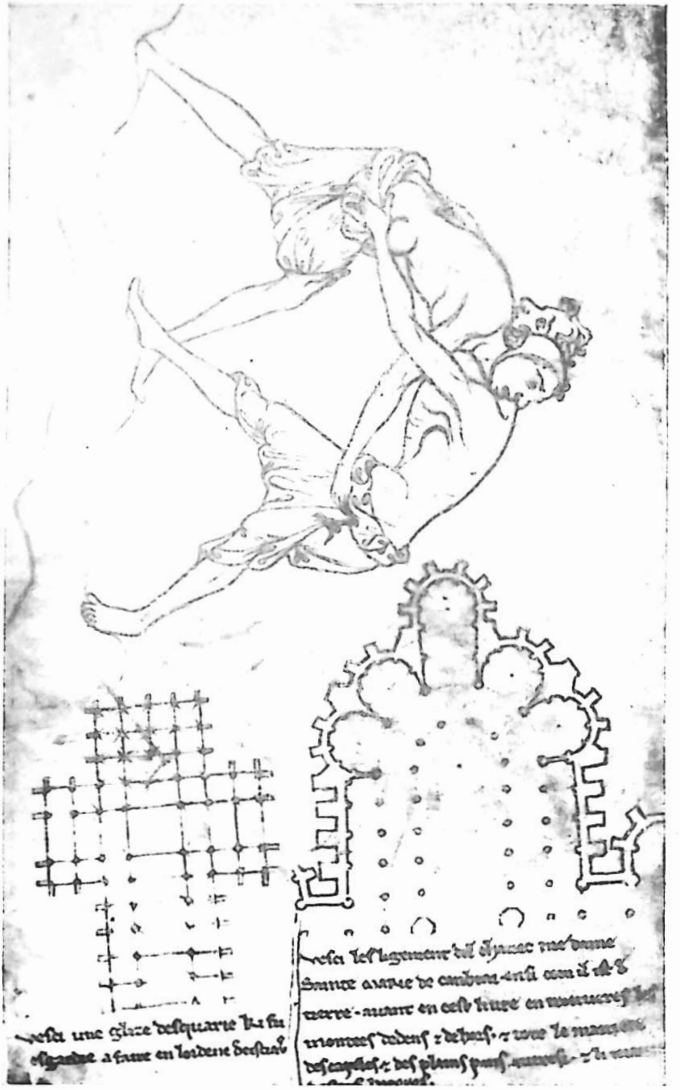
Albumul lui Villard de Honnecourt. F° 19 v°



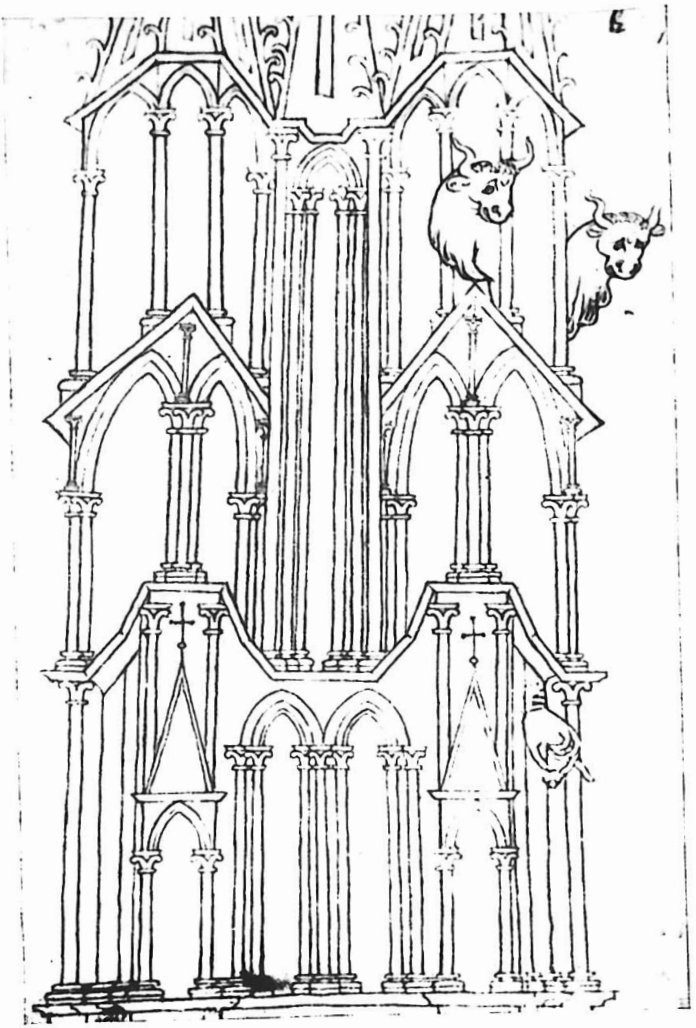
Albumul lui Villard de Honnecourt. F° 7 v°



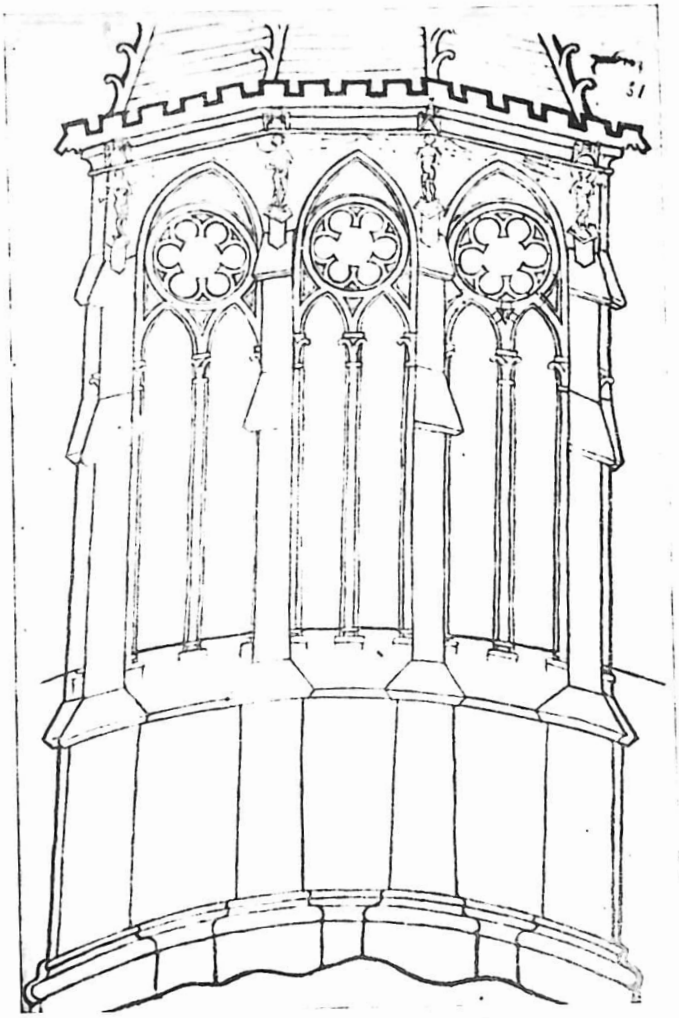
Albumul lui Villard de Honnecourt. F° 15 r°



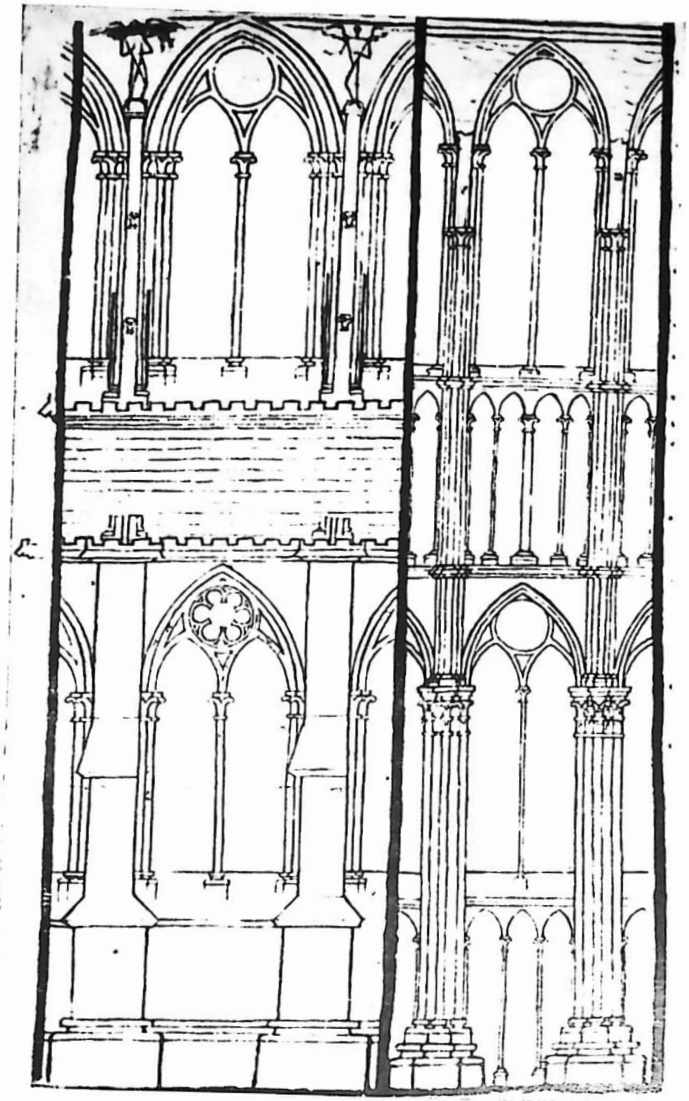
Albumul lui Villard de Honnecourt. F° 14 v°



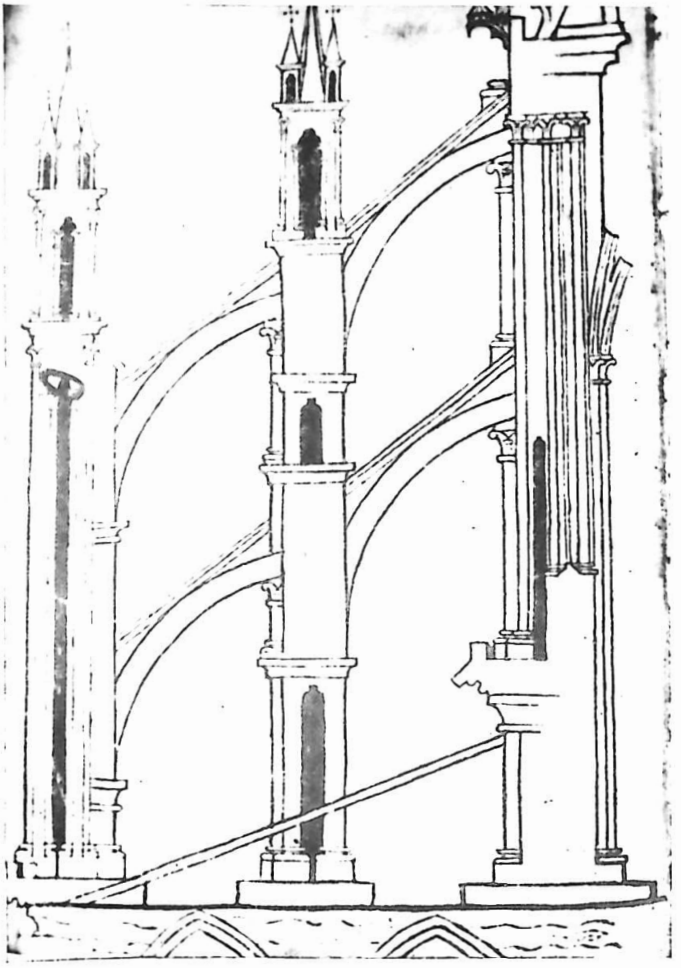
Albumul lui Villard de Honnecourt. F° 10 r°



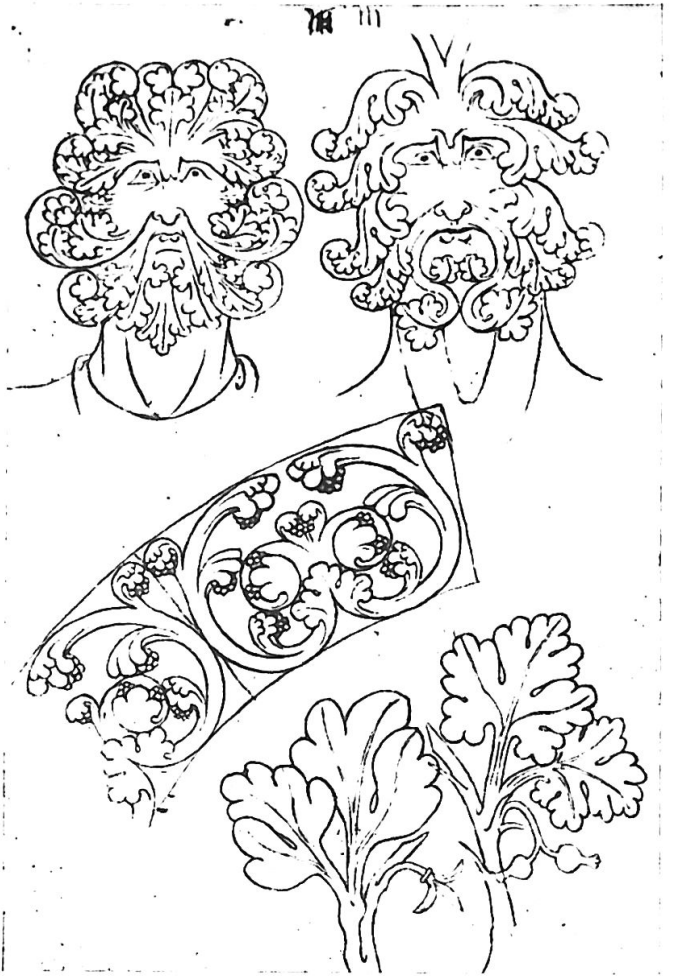
Albumul lui Villard de Honnecourt. f.° 31 r.°



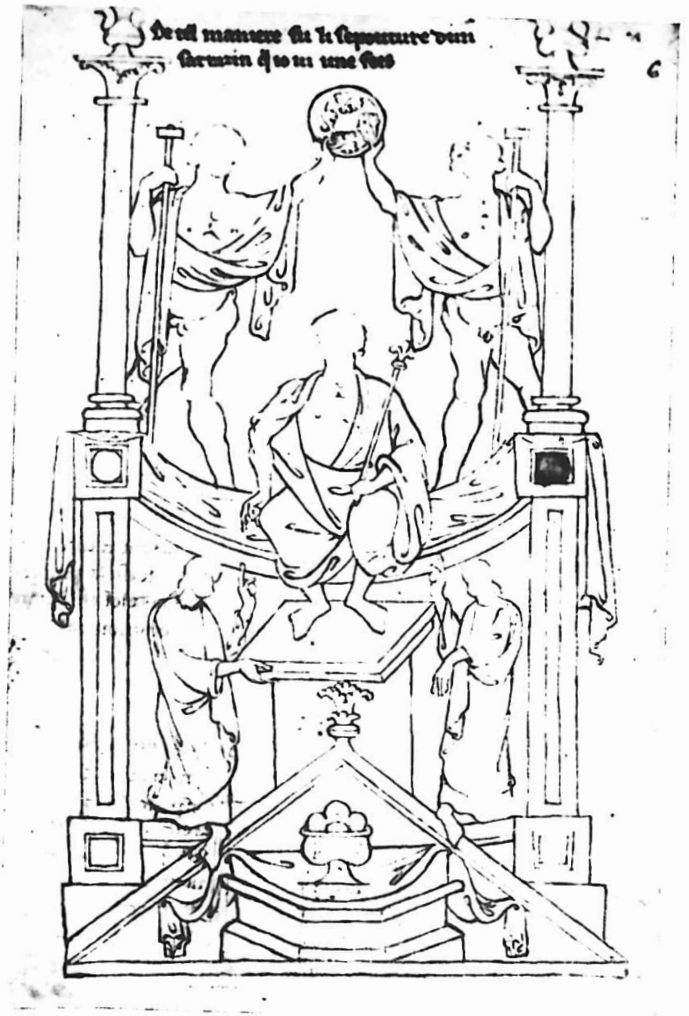
Albumul lui Villard de Honnecourt. F° 31 v°



Albumul lui Villard de Honnecourt. F° 32 v°



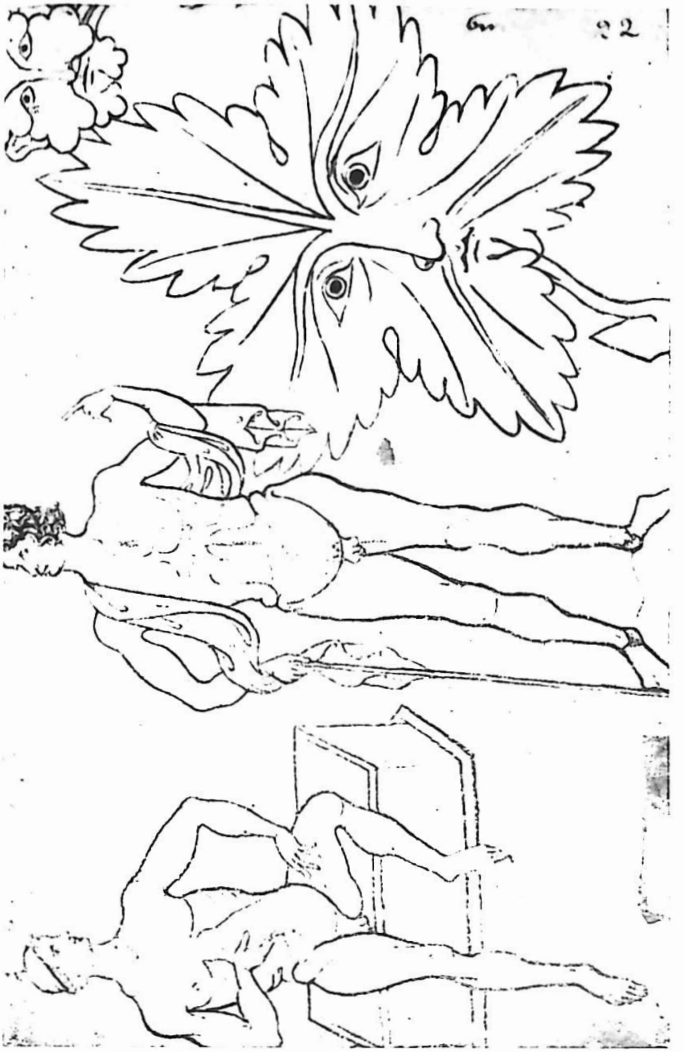
Albumul lui Villard de Honnecourt. F° 5 v°



Albumul lui Villard de Honnecourd. F° 6 r° (planșa X)

Albumul lui Villard de Honnecourt. F° 29 v° (planșa LVII)

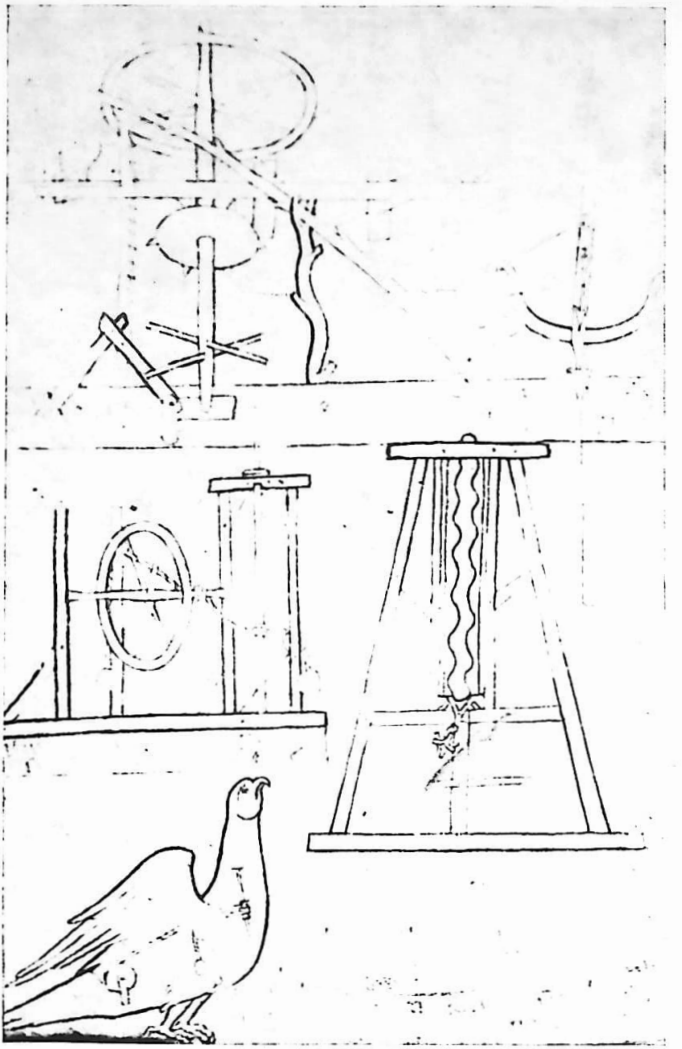
Albumul lui Villard de Honnecourt. F° 11 v°



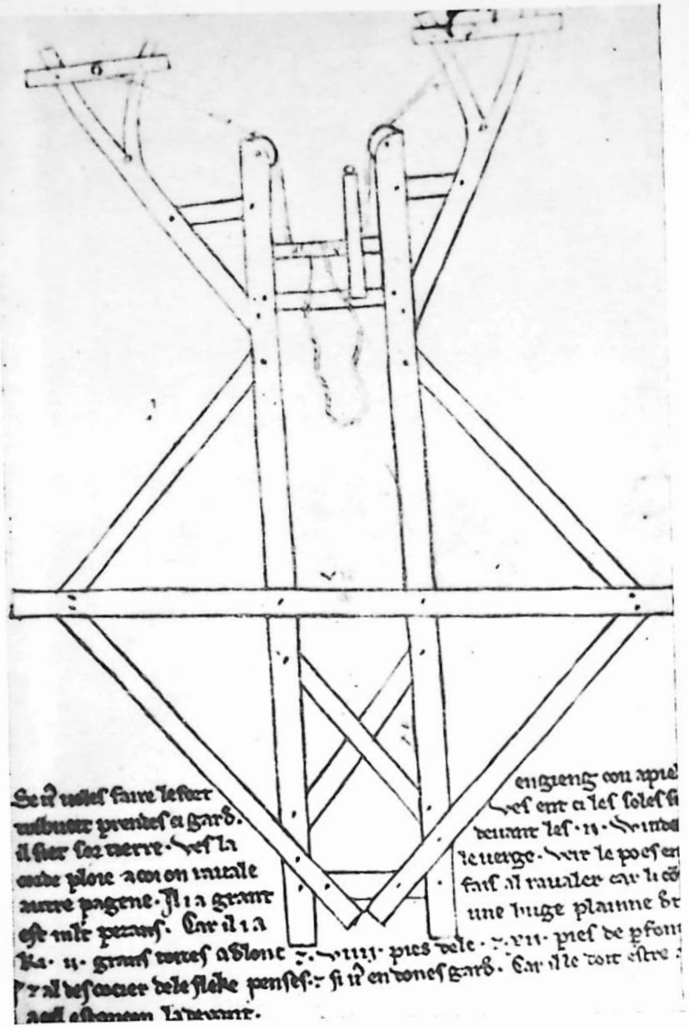
Albumul lui Villard de Honnecourt. F° 22 r° (planșa XLII)

Albumul lui Villard de Honnecourt. F° 25 r°

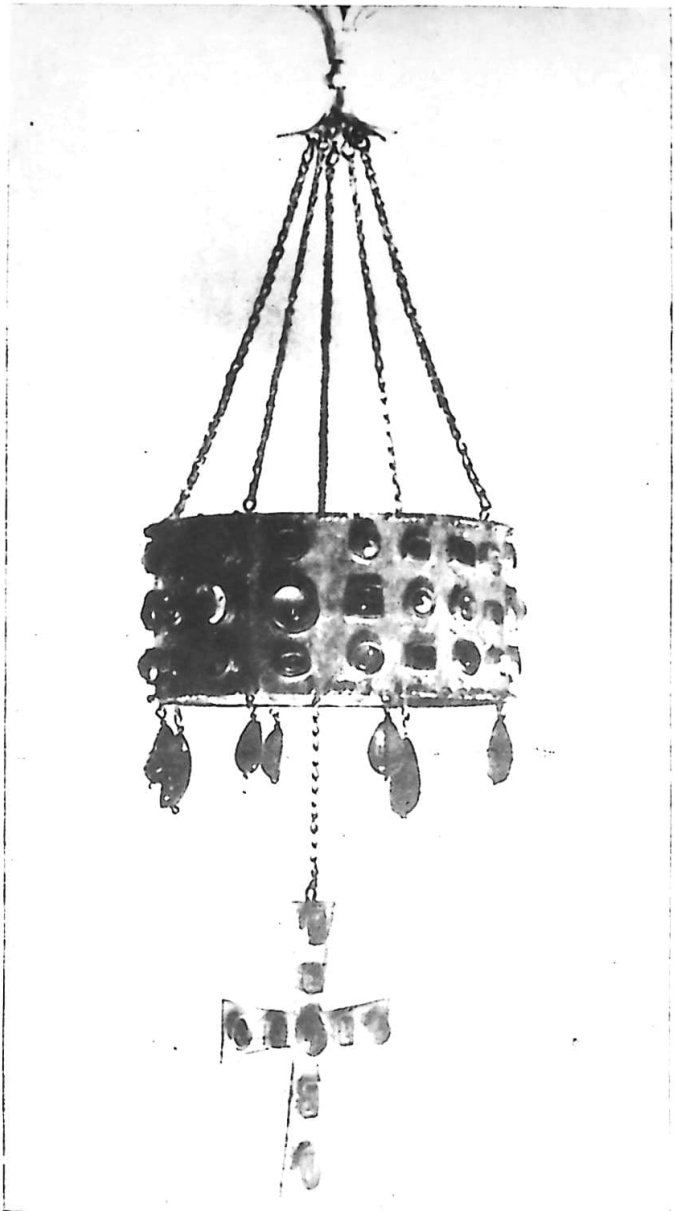
Albumul lui Villard de Honeccourt. F° 28 r°



Albumul lui Villard de Honnecourt. F° 22 v° (planșa LVIII)



Albumul lui Villard de Honecourt. F° 30 r°



Coroana de la Guarrazar, Muzeul din Cluny

CONSTANTINOPOLUL ÎN 1403

Henric al III-lea, rege al Castiliei şi al Leonului, a trimis în 1403, la Tamerlan, o ambasadă din care făcea parte Ruy Gonzales de Clavijo, care, la întoarcere, i-a oferit stăpînului său jurnalul de călătorie. Acest itinerar, extrem de curios, a fost publicat, pentru prima dată, în 1582 de către Argote de Molina, sub titlul:

Historia del gran Tamorlan. Itinerario y enaracion del viage y relacion de la embajada que Ruy Gonzalez de Clavijo le hizo por mandado del muy poderoso rey y señor don Eurique Tercero de Castilla. En Sevilla, in-fol[1].

A doua ediţie, care face parte din marea colecţie *in quarto* a cronicilor spaniole, datează din 1782. Din această ediţie am extras fragmentul care se va citi şi care conţine o descriere a monumentelor celor mai remarcabile din Constantinopol în epoca cînd Clavijo a ajuns aici, adică la sfîrşitul toamnei lui 1403.

Clavijo, cum ne putem da seama, nu era nici arheolog, nici arhitect, dar era un bun observator. Avem de la el o descriere a girafei, pe care el o

[1] *Istoria marelui Tamerlan. Itinerar şi povestire a drumului şi relatare a ambasadei pe care Ruy Gonzalez de Clavijo a întreprins-o fiind trimis de prea puternicul rege şi senior Henric al* III-*lea de Castilla. Editat în Sevilla, in-folio.* (N.tr.)

numeşte *jornufa*, mult superioară tuturor descrierilor de pînă acum cincizeci de ani, rămase de la alţi călători moderni. Citez acest fapt ca dovadă că Clavijo ştia *să vadă*. Stilul său are defectele epocii, frază împiedicată, uneori obscură, repetiţie a aceloraşi cuvinte, nici un artificiu în aranamentul însemnărilor. Încercînd să-l traduc, mi-am dat seama că era imposibil să fiu foarte fidel dacă mă serveam de franceza noastră modernă şi, fără să vreau, am ajuns că caut în limba noastră veche forme care să se preteze mai bine la redarea naivităţii originalului: ... „Primul lucru care le-a fost arătat ambasadorilor a fost o biserică a sfîntului Ioan Botezătorul, pe care ei o numesc a sfîntului Ioan-al-Pietrei[1], care biserică este aproape de palatul împăratului. Şi mai întîi, deasupra intrării primei uşi a acestei biserici, era un chip al sfîntului Ioan foarte împodobit şi bine portretizat, lucrat în mozaic; împreună cu această uşă, un pavilion[2] înalt susţinut de patru arce de boltă şi trebuie trecut pe sub el pentru a intra în biserică; şi *cerul*[3] numitului pavilion şi pereţii săi sînt împodobiţi cu imagini şi cu figuri foarte frumoase, lucrate în mozaic, adică din cîteva bucăţi foarte mici, din care unele sînt aurite cu aur fin, altele sînt din smalţ albastru, alb, verde, roşu şi din multe alte culori, aşa cum se cuvine pentru a arăta chipurile, imaginile şi *entrelac*-urile[4] care sînt înfăţişate acolo. Şi credeţi-mă că este un lucru minunat de văzut. Şi îndată după acel pavilion, se găseşte o curte mare, înconjurată de case cu galerii înalte[5] şi jos cu arce[6], şi în numita curte mulţi copaci şi chiparoşi. Şi în faţa uşii pe unde

---

[1] Probabil Sfîntul Ioan, ε'Εσδσμω. Vezi Procopiu. *De aedificiis*, cartea I, cap. 8. Nu cunosc motivul care va fi determinat să se dea acestei biserici supranumele pe care îl citează Clavijo. (N.A.).

[2] *Chapitel*, dom, fleşă, încheiere a unei construcţii mai mult înaltă decît largă. (N.A.).

[3] *Cielo*, acoperiş, boltă, plafon. Am tradus literal pentru a păstra ambiguitatea expresiei originale. (N.A.).

[4] *Lazos*. (N.A.).

[5] *Casas sobradadas*. În spaniola modernă, ar trebui tradus: case avînd poduri. Este vorba aici, cred, despre galerii descoperite, înalte, care în vechiul limbaj se numesc şi *sobrados*. (N.A.).

[6] *Portales*, portice. (N.A.)

se intră în biserică este o fîntînă frumoasă sub o boltă așezată pe opt *coloane*[1] de piatră albă și chiar fîntîna este din piatră albă. Și biserica este ca o mare *sală* rotundă[2], iar deasupra o boltă care este foarte înaltă și stă pe coloane de jasp verde. Și în față, cînd intri, ai înaintea ta trei capele mici, în care sînt trei altare, dintre care cel de la mijloc este cel principal și ușile capelei din mijloc sînt ferecate cu argint aurit. Și la numitele uși sînt patru coloane de jasp mici, și deasupra, cîteva benzi sau *panglici*[3] de argint aurit care se încrucișează cu ele și formează acolo cruci și sînt împodobite cu tot felul de pietre prețioase. Și la ușile numitelor capele sînt cîteva perdele de mătase, pentru ca, atunci cînd preotul se pregătește de liturghie, să nu fie văzut. Cerul numitei săli este foarte bogat și lucrat în mozaic. Și sus de tot se vede un chip al lui Dumnezeu Tatăl și pereții numitei capele sînt lucrați la fel pînă aproape de pardoseală și apoi de acolo pînă la pămînt, sînt dale verzi de jasp și pavajul este din dale de jasp din multe culori cu tot felul de împletituri și numita capelă este mărginită de jur-împrejur de strane de lemn cioplit, foarte bine lucrate și între fiecare dintre strane există ca un fel de brazero[4] de bronz, cu cenușă, unde oamenii scuipă, pentru a nu scuipa pe podea și multe lămpi de argint și de sticlă. Și în numita biserică sînt multe moaște a căror chei o are împăratul. Și în acea zi le-a fost arătat brațul stîng al sfîntului Ioan Botezătorul, care este de la umăr pînă la palmă, și acest braț a fost ars și nu este nimic întreg în afară de piele și os; și încheieturile cotului și mîinii sînt împodobite cu aur și pietre scumpe. În numita biserică erau multe alte moaște

---

[1] *Marmoles*, literal, marmure. *Marmol* se folosește de asemenea pentru stîlp sau coloană de marmură. Coloană este sensul cel mai general al acestui cuvînt. (N.A.).

[2] *Cuarda redonda*. Mare sală de recepție. Clavijo desemnează astfel marele spațiu vid, acoperit de o cupolă, în centrul unei biserici grecești. Se va vedea că nu trebuie luat epitetul de rotund în sens literal. (N.A.).

[3] *Cintu*, panglică (N.A.).

[4] În spaniolă în original (N.Tr.).

de la Iisus Hristos, dar ambasadorii nu le-au văzut în acea zi, din pricină că împăratul era plecat la vînătoare, lăsînd cheile împărătesei, soţia sa, care, dîndu-li-le, uită să pregătească pe cele care deschideau numitele moaşte. Dar apoi, în altă zi, ele le-au fost arătate, cum va fi spus şi povestit deîndată. Şi numita biserică este mănăstire de călugări; ei au un refectoriu într-o sală înaltă foarte mare, şi în mijloc au o masă de marmură albă de treizeci de paşi în lungime şi dinainte au multe scaune de lemn, împreună cu douăzeci şi una de bănci[1] de piatră albă, care servesc drept poliţe pentru a pune vesela sau cărnurile; de asemenea, trei alte mese tot din piatră, dar mai mici. Înăuntrul mănăstirii sînt multe livezi, vii şi destule alte lucruri care nu se pot povesti pe scurt.

După aceea, în aceeaşi zi, au mers să vadă o altă biserică a Sfintei Marii, care are numele de Peribelica[2], şi la intrarea numitei biserici se vede o curte cu chiparoşi, nuci, ulmi şi mulţi alţi copaci, iar biserica, pe partea dinafară, este în întregime cu imagini şi figuri de tot felul, bogate şi meşteşugit lucrate în aur, azur şi alte culori. Şi, mai întîi, intrînd înăuntrul bisericii, pe mîna stîngă, erau multe imagini şi printre ele o imagine a sfintei Marii şi chiar alături, pe o parte, o imagine de împărat, şi pe cealaltă parte, o imagine de împărătească şi, la picioarele imaginii sfintei Marii sînt pictate treizeci de castele şi oraşe cu numele fiecăruia scris în greceşte. Şi li s-a spus că numitele oraşe şi castele erau dintre domeniile numitei biserici, dăruite acesteia de către un împărat care o înzestrase, care avea numele *Romain* şi care este îngropat aici. Şi la picioarele imaginii

---

[1] *Poyos*, bănci de piatră. Este vorba aici de un fel de servante din piatră, probabil, lipite de perete, deoarece *poyo* nu indică o bancă izolată. Este, propriu-zis, o bancă la poarta casei. (N.A.).

[2] Citiţi Peribolica, adică Sfînta Maria a Cetăţii, a fortăreţelor. Se vede sensul acestui cuvînt în Procopiu din Cezareea: „Aceste biserici, spune el (*De oedificiis*, I cap. 3), erau plasate în acest loc pentru ca ele să fie apărătoare invincibile ale incintei oraşului. Οπως δὴ ἀμφω ἀκαταγώνιστα φυλακτηρια τῶ περιθολῶ της. πόληως εἶεν. εν πηγῆ. Grecii o numeau Sfînta-Maria-Fintînilor. (N.A.)

susnumite sînt agăţate unele privilegii scrise pe *oţel*[1], pecetluite cu peceţi de ceară şi plumb şi se spune că acestea sînt privilegiile pe care biserica le primise asupra numitelor oraşe şi castele. În biserică sînt cinci altare. Or, biserica este pe dinăuntru o sală rotundă, foarte mare şi înaltă, şi se sprijină pe stîlpi[2] de jasp[3] în multe culori. Şi pardoseala şi pereţii sînt de asemenea îmbrăcaţi în dale de jasp. Numita sală este mărginită de jur împrejur de trei nave[4] care se unesc şi cerul le acoperă pe toate împreună, sală şi nave, şi este lucrat foarte bogat în mozaic. Şi, într-un capăt al bisericii, pe mîna stîngă, exista un mare mormînt din piatră de jasp roşu, unde odihneşte numitul împărat Romain şi se spunea că odinioară acest mormînt a fost acoperit cu aur, cu foarte multe pietre încrustat, dar că, atunci cînd latinii au ajuns la Constantinopol, în urmă cu nouăzeci de ani[5], au furat numitul mormînt. În aceeaşi biserică se vedea un alt mare mormînt din piatră de jasp, în care era îngropat alt împărat. De asemenea, era celălalt braţ al preafericitului sfînt Ioan Botezătorul, care a fost arătat numiţilor ambasadori. Era braţul drept, de la cot în jos, cu mîna, şi părea proaspăt şi sănătos şi oricît se spunea că corpul preafericitului sfînt Ioan a fost ars, în afară de degetul de la mîna dreaptă cu care îl arătase pe Mîntuitor, spunînd: *Ecce agnus Dei*, cu toate acestea, tot braţul susnumit era sănătos şi întreg după cum părea. El era ferecat în vergele de aur subţiri[6] şi degetul mare lipsea şi motivul, spun călugării, era următorul: În oraşul Antiohia, spuneau ei, pe vremea cînd erau idolatri, jefuia pe săturate un balaur şi cei din oraş

---

[1] *En acero*. Probabil este o greşeală în manuscris. Presupun că trebuie citit în litere de aur. În vechea ortografie spaniolă se întîlneşte uneori *auro* pentru *oro*. Greşeala copistului se explică atunci cu uşurinţă. (N.A.).

[2] *Marmoles*, aici, nu se poate lua decît în sensul de stîlp. (N.A.)

[3] *Jaspe de muchas colores*. Se pare că autorul nostru numeşte jasp nu numai piatra cu acest nume, ci şi marmura colorată, granitul etc. (N.A.).

[4] *Naves*. (N.A.).

[5] Este o eroare. Constantinopolul a fost luat de latini în 1204. (N.A.).

[6] *Vergas*. Este o lucrătură în filigran (N.A.)

obișnuiau să-i dea să mănînce în fiecare an o persoană vie, numitului balaur. Și aruncau sorții, și cel pe care cădeau sorții trebuia să fie mîncat de numitul balaur și nu-l putea îndupleca. Or, sorții căzură în acel timp pe fiica unui om cinstit și curajos, care, văzînd că nu putea face altfel decît să o dea pe fiica sa balaurului, avu mare supărare la inimă, și, în durerea sa pentru fată, se duse la o biserică de călugări creștini, care locuiau în numitul oraș și spuse călugărilor că el auzise că Dumnezeu făcuse minuni prin sfîntul Ioan; că totuși, el credea că aceasta era adevărat și voia să se închine la brațul său pe care ei îl aveau în păstrare. Și el îi ceru ca pe lîngă minunile pe care Domnul Dumnezeul Nostru le făcuse, prin el, să binevoiască să o facă și pe aceasta și să se îndure ca fiica sa să nu moară de o moarte atît de rea, cum era aceea de a fi mîncată de acea fiară și să o scape de așa primejdie. Ca urmare, călugării cuprinși de milă, îi arătară brațul susnumit și, punîndu-se în genunchi pentru a i se închina, copleșit de durere, gîndindu-se la fiica sa, tăie cu dinții degetul mare al gloriosului sfînt Ioan și îl smulse și îl luă în gura lui fără a fi văzut de călugări.

Apoi, cînd veni clipa de a da fecioara balaurului, și cînd fiara deschise gura pentru a o mînca, el îi aruncă degetul preafericitului sfînt Ioan în gură, din care balaurul crăpă pe loc, ceea ce fu o mare minune. De aceea, acest om se converti la credința lui Iisus Hristos.

Mai mult, le-a fost arătată în numita biserică o mică cruce, înaltă de o palmă, cu un picior de aur și la extremități cu vergele de aur și în mijloc un mic crucifix: și era ferecat într-un relief acoperit cu aur, și se putea îndepărta și reintroduce în numita cruce, care se spune, a fost făcută din același lemn pe care a fost răstignit Domnul Nostru Iisus Hristos și era de culoare negricioasă și a fost făcută cînd preafericita sfînta Elena, mama lui Constantin care a populat orașul Constantinopole, a adus aici adevărata cruce, care în întregime a fost cărată din Ierusalim, unde fusese

căutată şi dezgropată. Mai mult, le-a fost arătat corpul preafericitului sfînt Grigore, care era sănătos şi întreg. Şi în afara bisericii era un gang de-a lungul curţii mănăstirii foarte frumos lucrat cu multe istorii frumoase. Şi aici fusese pictată creanga lui Ieseu[1]; acesta este neamul din care a ieşit sfînta Fecioară Maria. Era o operă din mozaic atît de minunat de bogată şi de măiestrit lucrată, încît cel care a văzut-o nu a mai văzut alta atît de minunată. În numita biserică erau mulţi călugări care au arătat ambasadorilor lucrurile pomenite mai sus dimpreună cu un refectoriu larg şi înalt; dimpreună, la mijloc, o masă de marmură albă atît de şlefuită şi atît de măiestrit lucrată ca nici o alta, şi care avea treizeci şi cinci de palme în lungime. Pardoseala era din dale asemănătoare şi la capătul refectoriului erau alte două mici mese de marmură albă. Cerul era tot lucrat în mozaic şi pe pereţi se vedeau povestite în lucrătură de mozaic frumoase întîmplări ale istoriei sfinte din vremea cînd sfîntul înger Gavril s-a închinat sfintei Fecioare Maria, pînă la naşterea Domnului Nostru Iisus Hristos, apoi cum el a mers prin lume cu apostolii săi şi toată urmarea preafericitei lui vieţi pînă cînd a fost răstignit. Şi în acest refectoriu se aflau multe bănci de piatră albă, despărţite unele de celelalte, care erau făcute pentru a pune vesela şi cărnurile. În sfîrşit, în această mănăstire existau mai multe case unde locuiau călugării şi caselor nu le lipsea nimic din toate dichisurile, deoarece aveau aici grădini, ape şi vii, în aşa fel de părea că în acest loc s-ar fi putut aşeza un mare oraş.

În aceeaşi zi le-a fost arătată o altă biserică purtînd numele Sfîntului Ioan; este o mănăstire unde locuiesc mulţi călugări care au un superior printre ei. Şi prima poartă[2] a bisericii este foarte înaltă şi foarte bogat lucrată; şi după această

[1] Cunoscută de obicei sub numele de „Arborele lui Ieseu", este o temă iconografică larg răspîndită în arta creştină: constituie reprezentarea simbolică a genealogiei lui Iisus Hristos, începînd cu Ieseu, strămoşul regilor Iudeii. (N.Tr.).

[2] În text este *parte* pentru *puerta*. Este o greşeală evidentă, (N.A.).

poartă este o curte mare şi imediat după aceea se intră în biserică, şi ea este ca o sală rotundă fără colţuri[1], foarte înaltă şi este mărginită de trei mari nave care sînt acoperite de un cer, şi navele şi sala. În biserică sînt şapte altare şi cerul sălii şi al navelor, împreună cu pereţii, sînt lucraţi în mozaic şi prea bogat împodobite cu tot felul de istorii.

Şi sala este susţinută de douăzeci şi patru de stîlpi de jasp verde, şi numitele nave au o galerie aşezată la înălţime[2]; această galerie dă înspre biserică şi acolo sînt douăzeci şi patru de stîlpi de jasp verde. Şi cerul şi pereţii sînt împodobiţi cu mozaic şi *galeriile* înalte[3] ale navelor dau spre biserică, şi acolo, în loc de balustrade, sînt mici coloane de jasp; şi în afara bisericii era o capelă minunat de frumoasă şi împodobită cu tot felul de mozaicuri, unde se vedea foarte frumos înfăţişat chipul sfintei Maria şi se părea că susnumita capelă a fost construită spre cinstirea şi închinarea ei. Mai mult încă, era în numita biserică un refectoriu cu o masă mare de marmură albă şi pe pereţii refectoriului văzură descris în mozaic misterul din Joia Mare a Cinei de Taină, cum Domnul Nostru Iisus Hristos era *aşezat*[4] la masă cu apostolii săi; şi credeţi-mă că nu lipseau numitei mănăstiri nici unele din dependinţele obişnuite, cum ar fi case, fîntîni, grădini şi multe alte lucruri.

A doua zi le-a fost arătat un loc care se numeşte *Hipodiam*[5], unde se obişnuia să se facă lupte şi turniruri, care este închis de coloane în marmură albă, atît de groase încît trebuie trei oameni pentru a le măsura cu braţele şi înalte cît

---

[1] Mai înainte el numea rotundă sala de la Sfîntul Ioan al Pietrei. Aceasta este *rotundă fără colţuri*. El vrea să spună fără îndoială că prima era un poligon care se poate înscrie *într-un* cerc. (N.A.)

[2] *Sobrado*. (N.A.)

[3] *Andomios*, galerii înalte, schele. (N.A.)

[4] *Sentado*, aşezat şi nu culcat în maniera anticilor. (N.A.)

[5] Hipodrom. Se pare că în epoca în care Clavijo a fost la Constantinopol, amintirea curselor de care se pierduse chiar şi la greci. În rest, ghidul său obişnuit era un oarecare messer Hilario, genovez, căsătorit cu o fiică naturală a împăratului Manuel Paleologul. (N.A.)

două lăncii, ba chiar mai mult. Şi aceste coloane erau potrivite împrejur într-o mare simetrie, în număr de treizeci şi şapte[1] şi erau puse pe baze albe foarte mari şi deasupra erau închise cu arce care mergeau de la una la alta, astfel încît se putea merge de-a lungul lor pe deasupra; şi sus erau galerii cu balustradele[2] şi cu crenelurile lor[3] înfipte de o parte şi de alta, şi acest parapet făcut deasupra arcelor era de aşa înălţime încît un om se putea sprijini cu pieptul, şi era făcut din pietre şi din marmură albă tăiate şi decupate între galerii. Şi totul fusese făcut pentru ca în aceste galerii să stea doamnele şi domnişoarele cînd priveau luptele şi turnirurile care se ţineau în acest loc. Şi în faţa acestei construcţii[4], pe loc drept şi neted, venea un şir de stîlpi aşezaţi unul în dreptul altuia; şi după douăzeci sau treizeci de paşi, între acest şir de stîlpi era un rînd de pietre[5] susţinut de patru stîlpi de marmură şi deasupra un *scaun*[6] de marmură albă cu patru baze împrejur, şi de la aceste baze urcau pînă sus patru figuri de piatră albă, mari fiecare cît un om; şi pe acest scaun şi această podea stăteau împăraţii cînd priveau luptele şi turnirurile[7]. Puţin mai în faţă de susnumiţii stîlpi, erau două baze foarte mari de marmură, una deasupra celeilalte, şi fiecare înaltă cît o lancie, dacă nu mai mult; şi deasupra patru zaruri de bronz pe care era aşezată o piatră în formă de fus[8], ascuţită spre vîrf, care putea să fie înaltă cît şase lăncii şi numita piatră era aşezată pe aceste zaruri fără a fi lipită nici fixată prin ceva, astfel încît era o minune să vezi o piatră atît de mare, atît de subţire şi atît de ascuţită, cum

---

[1] Probabil că numărul a fost copiat greşit. Poate că trebuie citit 370. (N.A.)
[2] *Antepechos.* (N.A.)
[3] *Almenas,* creneluri. El desemnează acrotere. Crenelurile în Spania, mai ales cele ale zidurilor maure, sînt adesea decupate şi dantelate. Cuvîntul *almena* este de origine arabă. (N.A.)
[4] Clavijo vrea să vorbească de spina hipodromului. (N.A.)
[5] *Asentamiento,* Antablament, fără îndoială. (N.A.)
[6] *Silla.* (N.A.)
[7] Iată fără îndoială una din explicaţiile lui messer Hilario. Este destul de dificil de ghicit ce era acest scaun. Poate fusese acolo, altădată, o statuie. Se ştie că Spina era frecvent decorată astfel (N.A.)
[8] Obeliscul. (N.A.)

s-a putut să fie pusă acolo cu ce mașină sau cu ce forță s-a putut să fie pusă și fixată atît de sus; deoarece ea este atît de înaltă, că venind dinspre mare este văzută mult mai curînd decît se vede orașul. Or, se spune că această piatră a fost astfel așezată în amintirea unei mari isprăvi care a fost săvîrșită în timpul cînd ea a fost așezată; și pe baze, dedesubt, era scris cine a pus să se pună acolo această piatră și pentru care ispravă. Dar, fiindcă scrierea era în *latină-greacă*[1], și fiindcă se făcea tîrziu, numiții ambasadori nu au putut aștepta pînă să vină cineva să știe să le-o explice și li s-a spus numai că piatra fusese așezată acolo cu prilejul unei mari isprăvi, și de acolo înainte se continua șirul susnumiților stîlpi, totuși nu așa de înalți ca cei dintîi și deasupra se sculptaseră și se pictaseră marile isprăvi pe care le făceau în acel timp cavalerii și gentilomii[2]. Și printre acești stîlpi erau trei figuri de șerpi de bronz sau din alte metale[3], care erau răsuciți împreună ca o coardă și, sus, capetele lor se îndepărtau unul de altul deschizînd gura. Și se spunea că aceste imagini de șerpi fuseseră plasate acolo printr-o vrăjitorie care a fost făcută deoarece în oraș, înainte, erau mulți șerpi și alte animale veninoase care ucideau oamenii și îi otrăveau; și că un împărat care domnea pe atunci i-a fermecat cu ajutorul acestor figuri de șerpi, aceasta pentru ca de atunci înainte ele să nu mai facă nici un rău la nimeni în oraș. Numitul loc este foarte mare și de jur-împrejur închis de trepte înalte, ridicîndu-se unele deasupra altora și foarte înalte și au fost făcute pentru ca aici să se așeze poporul

[1] *Latin-griego.* Autorul nostru nu desemnează prin acest termen bizar greaca veche, care era deja greu de înțeles pentru locuitorii analfabeți ai Constantinopolului? Poate trebuie citit: *en latin y en griego*, în latină și greacă; inscripția este efectiv în aceste două limbi. Ea relatează în versuri foarte pretențioase că obeliscul a fost ridicat sub Theodosie de către Proclus, în treizeci și două de zile. (N.A.)

[2] Vedeți la Gyllius descrierea acestor basoreliefuri, din care unele se refereau la operațiile pentru ridicarea obeliscului, altele la cursele din circ. (*De top.* C.P. pag. 375). (N.A.)

[3] Această coloană cu șerpi a fost ridicată de Constantin și, după Sozomen acesta ar fi trepiedul consacrat sanctuarului din Delfi de către orașele grecești după bătălia de la Plateea (Gyll, *De top.* C.P. pag. 375). (N.A.)

mărunt şi să vadă spectacolul. Şi sub trepte erau mari loje[1] cu uşi dînd spre locul unde îşi puneau şi îşi scoteau armele cavalerii ce luau parte la lupte şi turniruri[2].

Şi în aceeaşi zi merseră să vadă biserica numită *Sancta-Sophia*. Şi *Sancta-Sophia*, în limba greacă e cum ai zice adevărata înţelepciune, adică fiul lui Dumnezeu[3], sub care denumire a fost construită această biserică, şi ea este cea mai mare şi cea mai onorată, şi cea mai privilegiată din toate cîte sînt în oraş. Şi în această biserică sînt canonici pe care ei îi numesc *caloyeri*[4], care o servesc ca pe o biserică catedrală şi tot aşa slujeşte patriarhul grecilor pe care ei îi numesc *marpollit*[5]. Şi într-o piaţă care se găseşte în faţa bisericii sînt nouă coloane de piatră albă, cele mai mari şi cele mai groase pe care vreun om le-a văzut vreodată, cred, şi deasupra lor se vedeau bazele[6] lor. Şi ni s-a spus că deasupra era altădată construit un mare palat unde obişnuiau să se reunească şi să ţină sfat patriarhul şi canonicii săi. Şi în aceeaşi piaţă, în faţa bisericii, se ridica o coloană de piatră[7], de te mirai de înălţimea ei, şi deasupra era un cal de bronz, la fel de înalt şi mare cît ar fi putut fi patru cai mari şi pe cal o figură de cavaler înarmat[8], de asemenea din bronz, avînd pe cap un panaş foarte mare, semănînd cu o coadă de păun[9]. Şi calul avea lanţuri de fier care îi treceau prin trup dintr-o parte în cealaltă şi se legau de coloană, pentru ca el să nu cadă şi nici să nu fie răsturnat de vînt. Or, numitul cal este foarte bine făcut şi el a fost înfăţişat cu un picior dina-

---

[1] *Casas*, case. (N.A.)

[2] Clavijo explică tot ce vede conform cu ideile cavalereşti ale timpului său. (N.A.)

[3] V. Procopius, *De aed.* vol. 1. (N.A.)

[4] Din grecescul καλογερος. (N.A.)

[5] Probabil mitropolitan, μητροπολιτη. (N.A.)

[6] *Basas*. Este un cuvînt pus în locul altuia. Clavijo face peste tot aceeaşi greşeală. Trebuie citit *chapiteles*, capiteluri. (N.A.)

[7] Ea era purtată pe un postament din şapte asize de piatră formînd o scară. (V. Procopiu, *De aed.* I, 2). Coloana era compusă din mai mulţi tamburi (ου μονουδης μεν τοι) asamblaţi cu artă şi legaţi prin plăci şi cercuri de bronz. Poate că ea era în întregime îmbrăcată în metal. (N.A.)

[8] Statuia are aerul unui Ahile (Procopiu, *ibidem*). (N.A.)

[9] „O mare egretă aruncînd lumini, după Procopiu, un astru de toamnă". (N.A.)

inte şi cu unul din spate ridicate, ca şi cum ar vrea să sară jos[1], şi cavalerul are braţul drept ridicat şi mîna deschisă, iar cu mîna stîngă ţine frîele calului. Şi are în mînă o sferă[2] mică aurită. Or, calul şi călăreţul sînt atît de mari şi coloana atît de înaltă, încît este un lucru preaminunat de văzut. Şi această minunată figură din vîrful coloanei se spune că este aceea a împăratului Iustinian, care a pus să fie construită, şi ca ea şi biserica, şi care a săvîrşit la timpul său fapte mari şi de seamă împotriva turcilor.

Şi la intrarea în biserică, în faţa porţii, se vede o mare boltă purtată pe patru coloane şi dedesubt este o capelă mică foarte bogată şi frumoasă, şi după capelă vine poarta bisericii, care este foarte mare şi înaltă, acoperită cu bronz[3] şi mai departe o mică curte şi împrejur galerii înalte. După aceea se găseşte cealaltă poartă, îmbrăcată în bronz ca şi prima, şi pe aceasta se intră într-o navă foarte vastă şi înaltă, care are un plafon de lemn; şi pe mîna stîngă este o galerie acoperită, foarte mare şi artistic făcută, cu multe dale şi coloane de jasp, în infinite culori; şi pe mîna dreaptă, sub numita navă, acoperită cum a fost spus, după a doua poartă, veţi ajunge în biserică, care are cinci porţi înalte şi mari, acoperite cu bronz, dintre care cea din mijloc este cea mai înaltă şi cea mai mare; şi prin aceste porţi se intră în biserică. Aceasta este ca o sală rotundă, cea mai înaltă şi cea mai mare şi de asemenea cea mai bogată şi frumoasă din cîte sînt, cred, în lume. Şi numita sală este în centrul bisericii, mărginită împrejur de trei nave foarte mari şi largi, comunicînd cu sala sus-zisă, deoarece între ele nu este o separaţie marcată. Or,

---

[1] „Calul ridică piciorul stîng din faţă ca pentru a lovi pămîntul şi apropie pe cel din spate, astfel că membrele sale păreau pregătite să se pună în mişcare de îndată ce va fi rîndul lor să acţioneze". (Procopiu). (N.A.).

[2] *Pella*. El ţine în mîna stîngă un glob, prin care artistul a dat să se înţeleagă că toată lumea ascultă de împărat. El nu poartă nici lance nici sabie, dar globul are deasupra o cruce, deoarece ea este cea căreia îi datorează victoriile. (Procopiu, *ibidem*) — Consultaţi şi anonima. *De antiquitat*, Const. (N.A.)

[3] *Cf.* anonimul *De Antiq. C.P.*, cartea a IV-a, p. 74. Potrivit acestui autor, porţile Sfintei Sofia ar fi fost îmbrăcate în argint aurit. (N.A.)

sala şi nava au galerii înalte care dau în sală, astfel că de acolo se poate asculta slujba şi oficierile. Or, aceste galerii comunică prin scări unele cu altele şi sînt susţinute de coloane de jasp verde, de asemenea, cerul navelor este susţinut de coloane şi se termină în marea sală, dar cerul marei săli este o cupolă şi se înalţă mult mai sus decît acela al sălilor. Este o cupolă rotunjită foarte înaltă şi credeţi-mă că este nevoie de ochi buni pentru a o vedea cînd eşti jos. Sala are în lungime 105 paşi şi în lărgime 93 şi se sprijină pe patru stîlpi foarte mari şi groşi, îmbrăcaţi în plăci de jasp în culori variate şi de la un stîlp la altul merg arce, aşezate pe douăsprezece coloane de jasp verde, foarte înalte şi mari, care susţin numita sală. Şi dintre aceste coloane erau patru foarte mari, două pe partea dreaptă şi două pe partea stîngă, care sînt acoperite şi colorate cu o tencuială compusă din anumite prafuri măiestrit amestecate şi care sînt numite *porfidă*[1]. Cît despre cerul sălii, el este pictat şi acoperit de imagini lucrate în mozaic foarte bogat; şi în mijlocul cerului, deasupra altarului principal se vede un chip foarte cucernic al lui Dumnezeu-Tatăl, foarte mare şi natural, în mozaic de multe culori. Şi atît de înaltă este bolta unde se găseşte numita imagine, încît de jos ea nu pare mai mare decît un om, sau puţin mai mare; totuşi, ea este atît de mare de fapt, încît, de la un ochi la altul se spune că sînt trei palme; şi cine o priveşte de jos o crede înaltă nici mai mult nici mai puţin decît un om; judecaţi prin asta uriaşa înălţime a numitei nave boltite. Şi pe dalajul acelei săli era ca un amvon ridicat pe patru coloane de jasp şi de asemenea îmbrăcat în jasp de multe culori; şi numitul amvon, avea deasupra o boltă sprijinită pe opt coloane foarte înalte de jasp de culori variate. Şi acolo se predica; de asemenea, acolo se citea în cor Evanghelia în zilele de sărbătoare. Şi toată numita sală este îmbrăcată în jasp, atît pereţii cît şi pardoseala; sînt mari dale de jasp de culori diferite, artistic şlefuite, care sînt

[1] Clavijo a crezut fără îndoială că porfirul era compus artificial. Poate este vorba de o tencuială de stuc. (N.A.)

lucrate şi aşezate în împletituri şi în compartimente foarte plăcute la vedere. Şi parte din arcele care susţin numita sală sînt îmbrăcate în plăci de marmură albă foarte frumoasă, în care s-au sculptat multe figuri, toate variate şi naturale; şi numita parte astfel lucrată este la fel de înaltă ca un om în picioare pe pavaj. Şi de acolo în sus este lucrătură în mozaic foarte frumoasă şi bogată. Şi galeriile navelor numitei biserici se întind împrejurul numitei săli, în afară de locul unde este altarul principal; şi credeţi-mă că este un lucru care este frumos de văzut. Şi aceste galerii au în lărgime nouăzeci de paşi, mai mult sau mai puţin, şi în lungime, în înconjurul lor, în jur de patru sute zece paşi. Şi aceste galerii şi tribune înalte cu cerul lor sînt lucrate în mozaic, bine şi plin de meşteşug. Şi într-un perete al uneia din susnumitele galerii, pe mîna stîngă cînd urci, se vedea o foarte mare dală albă, înzidită în numitul perete, în mijlocul unui număr nesfîrşit de alte dale, care era de la sine şi prin felul ei cu portrete şi imagini, fără nici un artificiu uman, nici sculptată nici pictată, şi era prea sfînta şi preafericita Fecioară Sfîntă Maria cu Domnul Nostru Iisus Hristos în preasfintele sale braţe; şi, alături, prea gloriosul înainte mergător sfîntul Ioan Botezătorul. Şi numitele imagini, aşa cum spuneam, nu sînt nici pictate nici desenate în vreo culoare; şi nici sculptate sau gravate astfel, ci, sînt făcute prin ele însele, piatra singură fiind aşa făcută şi formată cu vinele ei proprii şi semnele ei, care desenau naiv şi natural imaginile susnumite. Şi li s-a spus ambasadorilor că, atunci cînd numita piatră a fost scoasă din carieră şi tăiată în patru muchii pentru a fi pusă în acest prea sfînt loc, s-au văzut aceste prea minunate şi preafericite imagini; şi fiind văzut un mister şi o minune atît de mare, s-a dus numita piatră în numita biserică, ca fiind cea mai mare a oraşului. Şi veţi lua aminte că numitele imagini păreau ca şi cum ele ar fi în mijlocul aburilor şi norilor din cer, atunci cînd el este senin; sau ca şi cum ar fi avut dinainte un văl foarte subţire, atît de minunat încît s-ar fi zis că

acesta era un fapt de duh pe care Dumnezeu a vrut astfel să-l arate. Şi la picioarele numitelor imagini era un altar şi o mică capelă unde se spunea liturghia. Şi în afară de asta au văzut numiţii ambasadori în numita biserică un trup sfînt de patriarh care era în carne şi oase.

Încă le-a fost arătat grătarul pe care a fost ars preafericitul sfînt Laurenţiu. Şi în numita biserică sînt cisterne, subterane şi săli joase care sînt lucrări prea ciudate şi minunate de văzut; de asemenea, multe clădiri şi tot felul de dependinţe, dar cea mai mare parte este pe cale de a se ruina şi a se pierde, adăugîndu-se la aceea că aproape de biserică nu sînt decît clădiri părăginite, şi uşile prin care se intra în biserică sînt căzute şi astupate şi se spunea că înconjurul bisericii, anume pe afară, se întindea pe zece mile[1]. Şi în numita biserică era o cisternă foarte mare sub pămînt, care păstra multă apă; atît de mare că, se spunea, ar fi putut pluti acolo o sută de galere[2]. Numiţii ambasadori văzură toate numitele construcţii şi altele încă, atît de numeroase că nu s-ar putea descrie şi nici număra pe scurt; atît este de mare clădirea şi construcţia ei atît de minunată, că nu s-ar fi terminat vizitarea ei în multă vreme; şi cine s-ar strădui să o vadă în fiecare zi, în fiecare zi ar vedea lucruri noi. Acoperişurile acestei biserici sînt acoperite cu plumb şi numita biserică este foarte privilegiată, în aşa fel că, dacă un om, fie el grec sau de orice alt neam ar fi, dacă a comis o fărădelege, fie un furt, o răpire sau o crimă, dacă se refugiază aici, nu va fi scos niciodată.

Şi în aceeaşi zi numiţii ambasadori merseră să vadă o altă biserică ce are numele de Sfîntul Gheorghe. În faţa primei porţi este o curte mare cu mai multe grădini şi case şi biserica este în mijlocul acestor grădini, şi înaintea porţii bisericii,

---

[1] Vezi mai jos ce spune Clavijo de incinta Constantinopolului. Probabil el confundă întinderea jurisdicţiei ecleziastice a bisericii cu incinta ei materială. (N.A.)

[2] *Decian que podrian estar en ella cien galeas.* Este o hiperbolă greacă, sau Clavijo a înţeles greşit pe ghidul său, care îi spunea poate, că era destulă apă în cisternă pentru a aproviziona o sută de galere. Este vorba de cisterna numită altădată βασιλικη regală, astăzi Yerebatan-Serai, care, după relatarea generalului Andreossi, se întindea pînă la Sfînta-Sofia? (N.A.)

afară, este un bazin pentru botezuri, foarte mare şi frumos, deasupra cu o cupolă susţinută de opt coloane de marmură albă cioplită în tot felul de figuri; şi biserica este foarte înaltă şi acoperită toată cu mozaic şi se vede reprezentarea Domnului Nostru Iisus Hristos cînd a urcat la cer. Pavajul numitei biserici este de asemenea minunat lucrat, fiind acoperit de dale de porfidă şi de jasp în mai multe culori; se văd aici multe împletituri foarte delicate, ca şi pe pereţi. Şi în mijlocul cerului numitei biserici se vede înfăţişat Dumnezeu-Tatăl, în faţa intrării, lucrat în mozaic. Împreună este reprezentată adevărata cruce, pe care un înger o arată apostolilor între nourii cerului, în timp ce coboară asupra lor Sfîntul Duh sub formă de foc, şi totul este în mozaic într-o lucrătură minunată. Mai este încă, în numita biserică, un mare mormînt de jasp, acoperit de un văl de mătase: acolo este îngropată o împărăteasă; şi, pentru că noaptea se apropia, numiţii ambasadori au trebuit să amîne pentru a doua zi, miercuri, întoarcerea la Constantinopol, ajungîndu-se la înţelegerea să se găsească la poarta care se numeşte Quinigo, acolo unde trebuia să se afle numitul messer Hilario, cu caii, pentru a-i duce, pentru ca ei să vadă restul oraşului şi lucrurile pe care le cuprinde. De aceea numiţii ambasadori au revenit la Pera, unde aveau găzduire, şi ceilalţi susnumiţi de asemenea se duseră la casele lor.

Joi, în prima zi a lui noiembrie, numiţii ambasadori trecură la Constantinopol şi-l găsiră pe numitul messer Hilario şi pe alţi seniori din casa împăratului, care îi aşteptau la poarta Quinigo, şi ei urcară pe cai şi merseră să vadă o biserică numită Sfînta-Maria-Blacherniotisa[1], care biserică este în oraş, lîngă un castel năruit unde locuiau altădată împăraţii şi care a fost năruit de un împărat, deoarece aici a fost el prins de fiul său, cum vă va fi povestit deîndată. Or, numita biserică Sfînta-Maria-Blacherniotisa servea de capelă împăraţilor; şi în biserică erau trei nave, şi cea din

[1] Blacheroe. Βλαχέρναι. (N.A.)

mijloc era cea mai mare, cea principală şi cea mai înaltă; celelalte două, dimpotrivă, erau destul de joase, dar aveau galerii care dădeau în nava mare. Toate trei dealtfel erau susţinute în acelaşi fel, adică pe coloane de jasp şi *bazele* ca şi *capitelurile* acestora erau cioplite cu multe figuri şi tot felul de ornamente. Cerul numitelor nave şi pereţilor, pînă la jumătatea înălţimii lor, erau din plăci de jasp colorate, asamblate cu mare meşteşug şi formînd împletituri şi ornamente magnifice. Cît despre cerul navei mari, el era încă mai bogat, făcut din lemn cu chesoane şi asamblaje curioase şi tot acest plafon, chesoanele şi grinzile, aurite în aur fin, astfel că, deşi biserica în mai multe din părţile sale era neîngrijită şi stricată, totuşi lucrăturile acestui cer şi aureola lui erau la fel de proaspete şi strălucitoare ca şi cum atunci s-ar fi terminat lucrul la ele; şi în nava mare era un altar foarte bogat şi un amvon de asemenea bogat şi care trebuie să fie costat scump. Cît despre acoperiş, el era acoperit cu plumb....

În aceeaşi zi, ambasadorii spanioli merseră să vadă relicvele bisericii Sfîntului Ioan, pe care, în lipsa cheilor, nu putuseră să le cerceteze la prima lor vizită în această biserică. Ele erau închise într-un fel de turn. Urmează descrierea relicvelor. În acelaşi cufăr de argint era veşmîntul Domnului Nostru Iisus Hristos, pe care cavalerii lui Pilat l-au jucat la zaruri şi era îndoit şi pecetluit cu peceţi, de teamă că cei care vor veni să-l vadă să nu fure vreo bucată, aşa cum se întîmplase mai înainte. Doar o singură mînecă era dezdoită şi fără peceţi şi vestmîntul era dublat cu *dimită* roşie care seamănă cu cendalul (voal sau ţesătură foarte subţire şi străvezie), şi mîneca era strîmtă şi din cele care se prind în agrafe şi era despicată pînă la cot. Ea avea trei mici nasturi făcuţi ca şi cum ar fi împletiţi, asemănători cu *legăturile* de şoim[1] şi nasturii, mîneca şi ceea ce se putea vedea din poale păreau de un roşu pal ca şi rozariu şi aşa era culoarea şi nuanţa cea mai apropiată, şi

[1] *Piguelas*. Probabil nodurile sau zurgălăii care sînt prinşi la capătul laţurilor cu care se leagă şoimii. (N.A.)

nu părea ţesut ci lucrat cu acul[1], şi firele, păreau ca răsucite trei cîte trei şi foarte strînse. Şi cînd ambasadorii merseră să vadă numitele relicve, gentilomii şi plebea din oraş care îi urma veniră şi ei să le vadă şi toţi plîngeau cu şiroaie de lacrimi şi spuneau rugăciuni.

Şi în aceeaşi zi merseră să viziteze o mănăstire de călugăriţe, numită *Omnipotens*[2], în care biserică le-a fost arătat o bucată de marmură tăiată, în mai multe culori, care aveau nouă palme în lungime, şi li s-a spus că pe acea piatră fusese depus Domnul Iisus cînd a fost coborît de pe cruce; şi pe acea piatră erau lacrimile celor trei Marii şi ale sfîntului Ioan, care plînsesesă cînd Domnul Nostru Iisus Hristos a fost coborît de pe cruce. Or, pomenitele lacrimi păreau cu adevărat că erau îngheţate, ca şi cum într-adevăr ar fi fost atunci întărite de frig.

Mai este în numitul oraş al Constantinopolului încă o biserică foarte cucernică ce se numeşte Sfînta Maria de la *Dessetria*[3]. Ea este mică şi aici locuiesc canonici religioşi care nu mănîncă deloc carne şi nici nu beau vin. De asemenea se abţin de la ulei, grăsime şi acei peşti care au sînge. Biserica lor este împodobită cu frumoase mozaicuri şi între acelea se vede un chip al sfintei Maria, pe o marmură, care, se spune, a fost făcut, adus şi închipuit cu propria mînă a prea gloriosului şi preafericitului sfînt Luca; şi a făcut şi face încă minuni în toate zilele; şi grecii au faţă de aceea mare cucernicie şi fac mari serbări în cinstea ei. Numitul chip este pictat pe o masă pătrată, lată de şase palme şi lungă tot pe atîta şi pusă pe două picioare, şi numita masă este acoperită cu argint în care sînt încrustate multe smaralde, safire, turcoaze, perle şi alte pietre scumpe. Şi aceasta se

---

[1] Presupun că el vrea să spună că această haină îi părea tricotată cu mîna şi nu ţesută la război, deoarece nu este probabil ca ea să fi avut cusături. „Stiharul era fără cusătură, dintr-o singură ţesătură de sus pînă jos". (Sf. Ioan, XIX, 23) (N.A.)

[2] În latină, Atotputernicul. (N.Tr.). Acest cuvînt este de asemenea în latină în text (al lui Clavijo — N.Tr.). La nord de cea de a patra colină a Constantinopolului (V. *Pocoke's travels*, t. III., 130). (N.A.)

[3] Αευτερειχ? Procopiu, *De aedif.*, 1, 1 (N.A.).

pune într-un sipet de fier şi în toate zilele de marţi i se face o mare serbare pentru care se aduna un mare număr de călugări (cuvioşi) şi tot felul de oameni; şi de asemenea un număr de preoţi de la alte biserici. Şi înainte de a spune rugăciunile se scoate acest chip din biserică şi se duce într-o piaţă învecinată şi este atît de greu încît trebuie, pentru a-l scoate afară, trei sau patru oameni cu curele şi cîrlige; şi cînd, prin forţa braţelor, ei l-au adus în mijlocul pieţii, un cor îi spune rugăciunile cu mari suspine, gemete şi lacrimi. Fiind în acea piaţă, veni un bătrîn care îşi spuse rugăciunile înaintea numitei imagini, apoi cu totul singur o ridică foarte uşor ca şi cum nu ar fi avut nici o greutate şi o purtă în procesiune şi o repuse singur în biserică. Şi este o minune ca un om singur să ridice o aşa de mare greutate cum este aceea a numitului chip şi se spune că nici un alt om nu ar putea-o ridica în afară de acela, pentru că el descinde dintr-un neam căruia Dumnezeu îi permite să o ridice. Şi, la anumite sărbători ale anului, ei poartă numita imagine în biserica Sfînta-Sofia, cu mare pompă, pentru marea evlavie a oamenilor faţă de ea.

În numitul oraş este o cisternă foarte frumoasă la vedere. Ea este numită cisterna lui Mahomed[1] care are bolţi de mortar şi este susţinută de coloane. Şi se numără în acea cisternă pînă la şaisprezece nave şi plafonul ei este susţinut de patru sute şaptezeci de coloane de marmură foarte groase, şi în acest loc se conservă multă apă şi este în ea suficientă apă pentru mulţi oameni.

Oraşul Constantinopol este închis de un zid înalt şi puternic şi de turnuri mari şi puternice şi forma sa seamănă cu un triunghi. Şi de la un vîrf al triunghiului la altul sînt şase mile, astfel că de jur-împrejur oraşul măsoară optsprezece mile, ceea ce înseamnă şase leghe. Or, două laturi ale

[1] Procopiu, *De aedif.*, 1. 11. (N.A.)
Se poate explica acest nume presupunînd că persoana care poseda manuscrisul lui Clavijo va fi scris pe margine denumirea modernă a acestei cisterne şi că această notă va fi fost intercalată în text în timp ce se tipărea. Dacă este vorba de cisterna numită Ψιλοξενη, sau Bin-Bir-di-rek, ea ar fi conţinut, după Generalul Andreossi 1 237 909 picioare cubice de apă. (N.A.)

triunghiului dau spre mare şi cealaltă latură spre pămînt, şi la un capăt al unghiului pe care marea nu-l înconjură, pe o înălţime, sînt palatele împăratului. Şi oricît ar fi oraşul de mare şi cu mare cuprindere, el este nu mai puţin prost populat, deoarece în mijloc se văd coline şi văi unde sînt grădini şi pămînturi cu grîu. Şi printre aceste grădini sînt case cum sînt cele din mahalale, şi aceasta în mijlocul oraşului. Încolo, există în Constantinopol clădiri mari, case, mănăstiri, biserici, din care cea mai mare parte sînt căzute în ruină, dar se pare cu siguranţă că, atunci cînd acest oraş era în tinereţea lui[1], el trebuie să fi fost unul din cele mai importante din lume. Şi se spune că astăzi mai sînt încă trei sute de biserici atît mari cît şi mici. Înlăuntrul oraşului sînt puţuri şi fîntîni de apă dulce: mai ales, sub biserica ce se numeşte *Sfîntul Apostol*, este o parte a unui pod care venea dintr-o vale la alta printre numitele grădini, şi prin numitul pod venea altădată apa cu care se stropeau aceste grădini, de asemenea un drum care ajungea la una din porţile oraşului, din cele care duceau în linie dreptă spre Pera. În mijlocul străzii unde stau zarafii, există fiare pe jumătate îngropate în pămînt, care fiare sînt pentru aceia care ispăşesc vreo pedeapsă de puşcărie sau încalcă vreo dispoziţie sau ordonanţă a oraşului, cum ar fi cei care vînd carne sau pîine şi înşeală la cîntar. Aceşti oameni sînt puşi în fiare în acest loc, şi sînt lăsaţi ziua şi noaptea, pe ploaie şi pe vînt, fără ca nimeni să îndrăznească să se apropie. Şi Constantinopolul este la marginea mării, cum v-am spus. Două părţi ale oraşului ating marea şi în faţă este oraşul Pera, şi între cele două oraşe este portul. Şi Constantinopolul este aşa ca Sevilla, şi oraşul Pera ca Triana şi portul şi vasele sînt la mijloc. Şi grecii nu denumesc Constantinopolul cum îl numim noi, ci îl numesc Escomboli[2].“

1841

---

[1] *En su juventud*, expresie originală a lui Clavijo, tradusă literal. (N.A.)

[2] Cuvînt stricat, ca Stambulul turcilor, din grecescul εἰς τὴν Πολιν, *Is tim Bolin* la oraş, adică la Constantinopol. Grecii denumesc încă Constantinopolul ἡ Πολις, oraşul prin excelenţă. (N.A.)

RETABLUL DE LA BASEL

Domnul ministru de stat a achiziţionat de curînd pentru muzeul Termelor şi al Palatului Cluny unul din monumentele cele mai rare şi mai ciudate pe care le-a produs orfevrăria evului mediu: este faimosul retablu de aur donat catedralei din Basel de către Henric al II-lea, împăratul Germaniei[1]. Se ştie că obiectele de artă executate în metale preţioase se păstrează cu greu posterităţii. Preţul materialului, care se adaugă la meritul manoperei şi a originii vechi, descurajează pe cei mai mulţi dintre amatori şi facilitatea de a realiza pe loc o sumă considerabilă, transformînd obiectul de artă într-un lingou, este o mare tentaţie cu prilejul fiecărei crize comerciale şi politice. Încît este un fel de miracol că un basorelief în aur, înalt de un metru şi lat de 178 centimetri a parvenit, din secolul al XI-lea în 1854, în adăpostul sigur al unui muzeu francez.

Cînd reforma a triumfat la Basel, la începutul secolului al XVI-lea, cîţiva protestanţi zeloşi intenţionau să transforme în bani buni imaginile sfinţilor catolici dăruite de către piosul împărat. Din fericire, retablul era considerat în oraş ca un

[1] Henric II (zis cel Sfînt) (973–1024). A fost încoronat la Roma în 1014 de către papa Benedict al VIII-lea şi, pentru supunerea sa faţă de biserică, canonizat de papa Eugeniu al III-lea în 1014. Legenda lui şi a soţiei lui, Cunigunda, a fost tratată de Ebernand din Erfurt pe la anul 1216 şi publicată de Bechstein în 1861. (N.Tr.)

fel de paladiu şi, în loc să fie sortit topirii, ei s-au mulţumit să-l închidă într-unul din subteranele catedralei, care trecuse la noul cult. În zadar l-a cerut episcopul catolic deposedat de la enoriaşii săi rebeli, în zadar a propus, pentru ca să-l recapete, să renunţe la o foarte mare sumă de bani pe care i-o datorau locuitorii din Basel. Retablul a fost păstrat, sub pămînt şi sub trei rînduri de chei, vreme de aproape trei secole A trebuit o revoluţie pentru ca să fie readus la lumina zilei. În 1824, războiul civil a izbucnit în cantonul Basel. Oraşul şi ţăranii, aristocraţia burgheză şi democraţia rurală au ajuns să se înfrunte. Burghezii nu au avut cîştig de cauză şi nu au obţinut pacea decît consimţînd la divizarea cantonului în două părţi cu suveranitate distinctă: Baselul oraş şi Baselul ţărănimii. Dar răsculaţii nu s-au mulţumit să obţină egalitatea drepturilor politice, ci au cerut pe lîngă aceasta jumătate din tezaurul cantonal. În aceste tratative de pace, retablul a fost în marele pericol de a fi tăiat în două; totuşi, a revenit în întregime cantonului Basel ţărănesc.

Or, oamenii de stat din Liestal, excelenţi archebuzieri, erau destul de proşti arheologi şi, lipsiţi de cea mai mică preocupare pentru memoria lui Henric al II-lea, n-au avut grabă mai mare decît scoaterea la mezat a basoreliefului de aur care tocmai căzuse în mîinile lor. Colonelul Theubet, din Basel, l-a cumpărat atunci şi l-a adus la Paris, unde s-a oferit să-l cedeze guvernului; dar, orice ar spune anticarii şi artiştii, o placă atît de mare de aur a speriat administraţia muzeului. Retablul a fost plimbat prin majoritatea capitalelor Europei. Peste tot el trezea admiraţia, dar nu găsea cumpărător, cel puţin un cumpărător pe placul proprietarului. Colonelul Theubet, care a servit sub drapelul francez, îşi făcuse un titlu de onoare din a nu-l ceda decît uneia din colecţiile naţionale. Pentru a-şi realiza dorinţa, i-au trebuit treizeci de ani de răbdare. Recent, el tocmai refuzase nişte oferte foarte avantajoase ale muzeului regal din Berlin, cînd ministrul de stat, care examinase el însuşi retablul şi care-i aprecia întreaga impor-

tanță, a hotărît să-l adauge tezaurului muzeului nostru de artă medievală. El a însărcinat comisia monumentelor istorice, instituită pe lîngă departamentul său, să facă evaluarea și deîndată, colonelul Theubet, dînd dovadă de cea mai nobilă dezinteresare, s-a grăbit să declare că el se va conforma acestei evaluări. O afacere tratată atît de limpede a fost repede terminată. Astăzi, retablul a devenit un bun național și este înscris în catalogul muzeului Cluny.

Colonelul Theubet care, în această negociere nu se preocupase decît de destinația ce se va da retablului, a dorit ca numele său să fie păstrat în același catalog, nu numai ca vînzător, dar și ca donator. Mai multe obiecte curioase ale artei și meșteșugurilor evului mediu au fost donate de el muzeului Cluny. Să citățm mai întîi o frumoasă roză de aur, dar al unui papă, catedralei din Basel, și care a trecut prin aceleași vicisitudini ca și retablul. Floarea, de o remarcabilă factură tipică pentru secolul al XV-lea, este fixată pe un picior de argint aurit mult mai vechi, care pare să urce pînă în secolul al XII-lea, și care, foarte probabil, a servit de piedestal unei cruci de altar. Urmează apoi o mare țesătură brodată cu aur și mătase, cu stemele a treisprezece cantoane elvețiene, de la sfîrșitul secolului al XVII-lea. În sfîrșit, o bonetă de pînză, ornată cu dantelă cu desene în relief din mătase răsucită, nu este printre cele mai puțin curioase dintre darurile oferite de către colonel. Această bonetă a aparținut lui Carol Quintul. Finețea lucrăturii, vulturul imperial brodat cu acul, bunul gust al ornamentelor confirmă această ilustră origine, atestată dealtfel printr-o inscripție dintr-o scriere din secolul al XVI-lea, lipită în cutia în care este închisă boneta. Iat-o: *Gorro q^e pertenecio a Carlos Quinto emperad^r. Guardalo, Hijo mio, es memoria de Juhan de Garnica. Adică:* „Bonetă care a aparținut împăratului Carol Quintul. Păstrează-o, fiul meu, este o amintire a lui Juan de Garnica". Găsesc, în ex-

 celenta lucrare a d-lui Mignet asupra lui Antonio

Perez, un Garnica trezorier al lui Filip II, în 1576; dar cine a fost persoana căreia acesta i-a lăsat boneta, este ceea ce regret mult că nu o pot spune. Cît despre bonetă, trebuie să mărturisesc că ea are forma unei bonete de bumbac; dar este dintr-o pînză foarte fină şi probabil că era purtată sub o tocă în trei sau patru colţuri, după uzajul timpului. Într-un frumos portret de Tiţian, care se vede la muzeul din Madrid, împăratul este reprezentat purtînd pe cap un fel de scufie a cărei margine albă apare de sub cască. S-ar putea să fie boneta lui Garnica.

Această bonetă, care a apărat de răceală un cap atît de ilustru, şi darurile colonelului Theubet m-au îndepărtat destul de mult de retablul lui Henric al II-lea, căruia voiam să-i fac o scurtă descriere. Am spus că acesta este un basorelief din aur; el este executat *au repoussé*, adică lamele de aur au fost prelucrate din ciocan pe tipare, apoi au fost retuşate cu dăltiţa. Lamele de aur, a căror grosime variază după înălţimea reliefului, sînt aplicate pe o placă din lemn de cedru şi reliefurile sînt umplute în interior cu o materie dură, probabil răşină.

Cinci figuri în picioare, avînd în jur de 50 de centimetri în înălţime, sînt dispuse sub o arcatură în plin cintru, foarte ornamentată, care se sprijină pe colonete. Ele sînt: Hristos în centru, ceva mai mare decît ceilalţi; în dreapta sa, sfîntul înger Mihail, apoi sfîntul Benedict; în stînga sa, îngerii Gavril şi Rafael.

Hristos ridică mîna dreaptă pentru a binecuvînta şi în cealaltă ţine un glob pe care se vede monograma sa între cele două litere mistice, alfa şi omega. La picioarele sale, prosternaţi într-o atitudine de adoraţie, apar doi pitici mici, care sînt totuşi personaje înalte şi puternice: împăratul Henric al II-lea şi soţia sa Cunigunda. Pe arhivolta arcadei sub care este Hristos, se citeşte inscripţia:

REX REGVM ET DN-S DOMINANTIV[1].

[1] Regele regilor şi domnul domnitorilor. (N.Tr.)

Îngerii sînt reprezentaţi cu aripile întinse şi în costumul consacrat de tradiţie: veşminte talare şi mantii. Gavril şi Rafael ţin un fel de sceptru; sfîntul Mihail un glob crucifer, sau poate o ostie. El poartă şi o lance care aminteşte lupta sa împotriva demonului.

Sfîntul Benedict, în costum de abate cu cîrja în mîna dreaptă, ţine în stînga o carte închisă, poate regulamentul ordinului pe care l-a fondat. Toate aceste figuri au capul înconjurat de un nimb acoperit cu ornamente încîntătoare şi încrustat cu caboşoane. Între arcade, cîteva medalioane prezintă personificarea celor patru virtuţi teologale: *Prudenţa, Justiţia, Măsura* şi *Forţa.* Cornişa de deasupra arcaturii şi postamentul basoreliefului, foarte mult ieşite în afară pe fondul arcadelor, sînt acoperite de arabescuri şi de rinsouri, fin executate şi de o varietate de motive care desfide orice descriere.

La prima cercetare a acestui basorelief surprinde o certă elevaţie a stilului, care îl distinge de la început de sculpturile noastre din secolul al XI-lea. Corectitudinea remarcabilă a desenului, eleganţa atitudinilor, fericita dispunere a drapajelor, toate denotă o şcoală în care se păstra încă amintirea foarte vie a marilor modele ale statuarei antice. Figurile acestei compoziţii amintesc într-o oarecare măsură de picturile catacombelor Romei, dar se simte în execuţie o anumită căutare şi un început de manieră, indicii ale unei arte care caută să se elibereze de tradiţiile antichităţii. Aristotel s-a complăcut în detalii mărunte, dar încă fără a abuza, cum s-a făcut curînd după aceea. Este imposibil de admis că acest basorelief, aşezat în catedrala din Basel, la începutul secolului al XI-lea, este opera vreunui *imagist* din Nord. Mă îndoiesc foarte mult că la acea epocă existau în Italia artişti în stare să execute o asemenea lucrare şi cred că ea nu poate fi atribuită decît unui sculptor din Constantinopol, sau cel puţin unui grec posedînd tradiţiile şcolii bizantine, înfloritoare şi celebră mai ales în domeniul toreuticii. La Constantinopol au comandat

veneţienii *Pala d'oro*[1] de la San Marco, aproape în acelaşi timp, şi această circumstanţă este o nouă prezumaţie în favoarea ipotezei pe care o propun.

Henric al II-lea a murit în 1024. Documente istorice păstrate la Basel stabilesc, se spune, că retablul a fost dăruit catedralei înaintea sfinţirii acesteia, care s-a petrecut în 1019. Pe de altă parte, conform unei tradiţii foarte respectabile, împăratul ar fi trimis catedralei din Basel acest dar, în semn de recunoştinţă pentru vindecarea sa miraculoasă obţinută prin mijlocirea sfîntului Benedict. Autorul anonim al vieţii sfîntului Henric povesteşte că acest principe, chinuit de boala pietrei, s-a dus la Monte Cassino şi că, acolo, a avut o viziune în somn. I se părea că sfîntul Benedict, fondatorul mănăstirii, se apropia de el, ţinînd un cuţit de chirurg. Sfîntul făcu o incizie, scoase piatra, o puse în mîna împăratului, apoi închise plaga, a cărei cicatrice dispăru imediat. Se poate citi în cărţile Bollandiştilor discuţia asupra acestei minuni; mă voi mărgini, în trecere, să le atrag atenţia domnilor chirurgi că operaţia de piatră cu ajutorul instrumentelor trebuie să fie mai veche decît fratele Cosma, deoarece un autor din secolul al XII-lea sau al XIII-lea face aluzie la ea. Dealtfel, se vede că această tradiţie nu corespunde datei de 1019, atribuită retablului, deoarece călătoria lui Henric al II-lea la Monte Cassino nu poate fi anterioară anului 1022. Oricum ar fi, cucernicia deosebită şi recunoştinţa împăratului pentru sfîntul Benedict sînt atestate de basorelieful însuşi, unde sfîntul ocupă un loc atît de important. O inscripţie despre care urmează să vorbesc ne va furniza încă o altă dovadă.

Ea este gravată pe două benzi, una deasupra arcaturii, cealaltă pe postament şi formează două

[1] Sculptură de deasupra altarului mare de la San Marco din Veneţia, de incomparabilă valoare; înaltă de 1,4 m., largă de 3,5 m. Este lucrată în secolul al XI-lea, la Constantinopol, se compune din plăci de aur (de unde numele) şi din argint, încrustată cu pietre preţioase, cu 27 de cadre reprezentînd episoade din viaţa lui Iisus, a Mariei, a Sfîntului Marcu şi a sfinţilor diaconi. (N.Tr.)

versuri leonine, care îmi par a întruni condiţiile poeziei elevate din secolul al XI-lea: vreau să spun bizareria şi obscuritatea. Este un amestec de latină, de greacă şi de ebraică, aşa cum numai un benedictin putea să compună pe atunci:

QVIS SICVT MEDICVS FORTIS SOTER BENEDICTVS
PROSPICE TERRIGENAS CLEMENS MEDIATOR VSIAS

Hel este numele Domnului în ebraică. *Soter* şi *Usias* pentru ὑσίας, sînt cuvinte greceşti şi transcrierea ultimului în litere romane este un argument, alături de multe altele, în favoarea pronunţiei italiene a lui *u* latin.

Cum nu există nici o punctuaţie, sensul primului vers este îndoielnic. Dacă se pune un semn de întrebare după *benedictus*, se poate traduce; „Care medic este, asemenea lui Dumnezeu, puternic, salvator binecuvîntat?" (Redau *fortis* prin *puternic*. Dacă ne reamintim operaţia executată la Monte Cassino, poate ar fi mai bine să spunem *îndrăzneţ*). Dacă se plasează semnul de întrebare după *soter*, apare un cu totul alt sens, nu prea canonic, poate; „Care medic face minuni ca Domnul?" — Răspuns: „Benedict". Al doilea vers se adresează lui Hristos, sau poate tot sfîntului Benedict, deoarece nu ştiu dacă epitetul de *mediator* se potriveşte lui Hristos: „Priveşte, mijlocitorul plin de clemenţă, fiinţele (sau bunurile) pămînteşti". Ceea ce mi se pare cel mai probabil este că aceste frumoase versuri nu au fost făcute spre a fi înţelese. Poetul, pe care l-am presupus a fi benedictin, s-a temut probabil să-şi preamărească excesiv patronul şi a păstrat intenţionat o exprimare nebuloasă. În sfîrşit, dacă se ţine seama de dificultăţile versului leonin, poate că nu a prea ştiut el însuşi ce voia să spună, şi nu ar fi primul poet căruia să i se fi întîmplat acest lucru.

Odinioară, mai multe biserici au avut retabluri
243 de aur. Astăzi, doar San Marco la Veneţia şi cate-

drala din Milano posedă asemenea piese. *Pala d'oro* de la San Marco a fost comandată la Constantinopol în anul 976; dar, după Sansovini (Venetia), nu a fost adusă la Veneţia decît în 1102. Retablul de la Milano datează din secolul al IX-lea şi a fost oferit, se spune, de către un episcop, drept ispăşire pentru o jignire neintenţionată adusă relicvelor sfîntului Ambrozie. El ar fi avut indiscreţia de a detaşa un dinte al sfîntului patron al oraşului pentru a-l monta la un inel. Cum dintele s-a întors singur în alveola sa, preotul şi-a recunoscut greşeala şi s-a supus la pedeapsă. În Franţa, catedrala din Sens a avut şi ea un retablu de aur, pe care l-a păstrat pînă în 1760. Execuţia acestuia era atribuită sfîntului Eloi, în realitate însă, piesa data de la sfîrşitul secolului al X-lea. Dl. Du Sommerard a dat o descriere a acesteia şi un desen în marea sa lucrare *Artele în evul mediu*. Ludovic al XV-lea, lipsit de bani, făcu în 1760 un împrumut forţat de la toate bisericile din regat şi deşi consiliul canonicilor din Sens era bogat, el şi-a trimis retablul la Monetărie pentru a-l schimba contra ludovicilor de aur. Un asemenea vandalism n-ar mai fi astăzi posibil şi placa de aur a lui Henric al II-lea nu mai trebuie să se teamă decît de un singur pericol, acela ca importurile din California şi din Australia să nu-i răpească într-una din zile meritul valorii metalului său.

1854

ALBUMUL LUI VILLARD DE HONNECOURT[1]

Există la Biblioteca imperială un manuscris curios provenind de la abaţia Saint-Germain-des-Prés: este, după cît se pare, un caiet de crochiuri şi de note adunate de către un arhitect din evul mediu. Editorii *Monumentelor franceze*, Willemin şi A. Potier, care au consultat acest manuscris şi au împrumutat cîteva lucruri din el, nu par a-i fi înţeles întreaga importanţă; Quicherat este în realitate primul care l-a semnalat atenţiei arheologilor şi artiştilor, dedicîndu-i un studiu special. Era un joc pentru savantul profesor de la Şcoala de legislaţie, să citească o scriere din secolul al XIII-lea, ordonată şi curată, deşi îndrăzneaţă; dar ceea ce pune dificultăţi considerabile, era de a găsi adevăratul sens al notelor, care erau exasperant de concise, scrise în dialect picard şi împănate de termeni tehnici, necunoscuţi de nici un dicţionar. Se va crede, poate, că desenele sînt de un mare ajutor pentru înţelegerea textului; dar, din nefericire, multe dintre ele ar avea ele însele nevoie de o interpretare şi uneori nu se prea ştie dacă ai sub ochi un desen în elevaţie, un plan sau o vedere în perspectivă. În cea mai mare parte ele au fost făcute de autor nu ca o reprezentare grafică, ci ca un fel de notaţie mnemonică pentru folosul său particular. Quicherat a

[1] Manuscris publicat în facsimil, adnotat, etc., de J. B. Lassus şi Alfred Darcel, Paris, Imprimeria Imperială, 1858. (N.A.)

depăşit cu mare sagacitate obstacolele pe care le ridica această scriere criptică şi, după analiza limpede făcută manuscrisului de la Saint-Germain-des-Prés, publicată în *Revista arheologică* în 1849, sarcina eruditului părea terminată. Trebuia ca un artist să completeze explicaţiile arheologului şi să le confirme prin autoritatea experienţei sale practice.

Această muncă a fost întreprinsă de Lassus, care tocmai o terminase atunci cînd moartea l-a surprins, tînăr încă, la mijlocul carierei strălucite pe care şi-o deschisese. Puţini arhitecţi reuneau asemenea lui practica artei de a construi cu studii aprofundate asupra sistemului de construcţii civile şi religioase ale evului mediu. Lassus nutrea dealtfel o admiraţie pasionată pentru arhitectura secolului al XIII-lea şi albumul unui maestru al acestei epoci îi apărea ca o sfîntă relicvă pe care era fericit să o repună în valoare. El a făcut totul pentru ca publicarea acestui manuscris să despăgubească de o îndelungată uitare memoria lui Villard de Honnecourt. Facsimile de o execuţie admirabilă, o interpretare amplă, un comentariu permanent însoţit de desene explicative vor face ca publicul să se bucure de un tezaur prea mult timp ignorat şi accesibil numai vizitatorilor Bibliotecii imperiale.

Darcel a adunat notele lui Lassus, le-a coordonat şi le-a adăugat adesea utile observaţii, fructul cercetărilor sale personale asupra monumentelor patriei noastre.

Artiştii evului mediu erau modeşti şi rareori au luat vreo măsură pentru a se păstra numele lor posterităţii. Nu cred că Jean de Chelles a compus el însuşi slabele versuri latine sculptate pe portalul sudic de la Notre-Dame, unde el este numit *Magister Iohannes kallensis lathomus;* mai probabil ele aparţin vreunui canonic, prietenul sau protectorul său. Autorul albumului ne-a dezvăluit, totuşi, singur numele său, şi, în calitatea prologului prin care se face cunoscut, mi se pare că văd nobila mîndrie a unui om care are conştiinţa de a fi făcut o operă utilă.

„Wilars de Honecourt vă salută și roagă pe toți cei care vor lucra cu aceste mașini ce se vor găsi în această carte, să se pregătească și să-și amintească de el, deoarece în această carte se poate găsi un sfat bun asupra marii forțe a zidăriei și a mașinilor; și dacă va găsi forța să le deseneze, le va face astfel cum arta geometriei o cere și ne învață".

Această naivă prefață, care poate da o idee despre limbajul și stilul autorului, mă face să presupun că el adunase notele și crochiurile pentru instruirea elevilor săi, intenționînd să le facă să servească învățămîntului pe care îl profesa. Într-adevăr, concizia celei mai mari părți a legendelor explicative ar fi făcut cartea aproape inutilă în lipsa unui comentariu oral amplu care a putut să se păstreze destul de multă vreme într-o școală particulară. Dar cine era acest Villard, sau mai curînd Guillard, pentru a da acestui nume gotic forma modernă? Este ceea ce Quicherat și Lassus ne vor face să înțelegem, extrăgînd, chiar din manuscrisul său, unele concluzii pe cît de ingenioase, pe atît de solid stabilite. Grație răbdătoarelor lor cercetări, noi îi putem cunoaște în linii mari biografia. După obiceiul timpului, el își luase pseudonimul de la locul nașterii, Honnécourt, sat din Cambrèsis. A călătorit în Franța, în Elveția și chiar în Ungaria, vizitînd bisericile și castelele, informîndu-se despre procedeele de construcție, adunînd formule de tot felul, desenînd statui, basoreliefuri, uneori făcînd chiar crochiuri după natură. Era un observator în genul lui Leonardo da Vinci, mereu preocupat de arta sa, pe care o studia fără încetare cu pana sau cu creionul în mînă. Cît despre epoca în care a trăit, ar fi suficient să ne aruncăm ochii pe scrierile sale, pentru a recunoaște mîna unui cleric din secolul al XIII-lea; dar, reconstituind datele istoric cunoscute ale monumentelor observate de către Villard și desenate de el pe cînd se aflau în construcție, Quicherat și Lassus au ajuns să precizeze
 și mai exact epoca lucrărilor și călătoriilor arhi-

tectului din Picardia. Este epoca primei jumătăți a secolului al XIII-lea: „El a asistat spune Lassus, la transformarea artei romanice și a contribuit la dezvoltarea stilului gotic". El a contribuit nu numai prin sfaturi, ci, ceea ce prețuiește totdeauna mai mult, prin exemple. Corul catedralei din Cambrai a fost opera sa. În Ungaria, el a construit o mare biserică la Strigonium, de unde se poate deduce că reputația sa trebuie să fi fost bine stabilită în Franța, pentru ca străinii să-i încredințeze lucrări importante. Biserica din Strigonium s-a distrus, dar ea a lăsat amintiri care se păstrează încă. Se știe că orice construcție remarcabilă produce întotdeauna imitații, într-un cerc mai mult sau mai puțin restrîns. Arhitectura importată de către maestrul din Cambrai a avut o școală, și, încă astăzi, călătorul observă cu emoție în Ungaria cîteva biserici de un caracter cu totul francez, care par a fi opera unei colonii uitate. Cît despre catedrala din Cambrai, se poate spune: *Etiam periere ruinoe*[1]. O machetă era singura amintire care s-a păstrat, și care, luată de către prusaci în 1815, se află astăzi într-un muzeu din Berlin. Grație devoțiunii anticarului, Lassus a obținut o copie exactă care permite să se aprecieze opera lui Villard.

Nimeni, fără îndoială, nu va fi surprins să găsească pe una din primele pagini ale albumului lui Villard desenul unui mecanism construit pentru a realiza *mișcarea perpetuă*. În secolul al XIII-lea, cercetarea unei asemenea probleme era scuzabilă, și dealtfel noi nu putem ști dacă Villard ne prezintă roadele cercetărilor sale sau dacă a luat numai notă de o soluție interesantă pe care își propune să o verifice în orele libere. Lassus a constatat că același mecanism, redescoperit de către vreun smintit din ultimul secol, figurează încă și astăzi la Muzeul de arte și meserii, în compania altor modele nu mai puțin ingenioase și nu mai puțin inutile.

---

[1] Va supraviețui chiar propriei ruine. (N. tr.)

Departe de a fi un visător cu iluzii deşarte, în restul operei, picardul nostru face dovada unui spirit întrutotul practic. Tot ceea ce, mai îndeaproape sau mai pe departe, se leagă de arta sa, părea să-i fi atras atenţia. Construcţia bolţilor şi mai ales procedeele pentru a trasa epurele necesare construcţiei arcelor au reprezentat pentru el obiectul unor studii constante. Într-adevăr, arta nouă pe care el o profesa nu era într-o oarecare măsură decît rezultatul descoperirii, încă foarte recente, a unui sistem care permitea să se acopere spaţii vaste prin intermediul unui fel de *osaturi* sau de şarpante în piatră, formată din arce care se încrucişau oblic şi se descărcau prin puncte de sprijin de neclintit. O dată ce avantajele acestui sistem au fost recunoscute şi constatate prin experienţă — arhitectura gotică era inventată — din soluţia unei probleme, mult timp căutată, a decurs ca un corolar, un întreg sistem de construcţie regulat şi logic.

Se vor remarca, printre diferitele metode pentru trasarea cheilor de boltă ale arcelor notate de Villard, procedee pentru realizarea acestora într-un spaţiu foarte restrîns. Trebuie să ne raportăm la timpul cînd a lucrat el. Monumentele publice erau în cea mai mare parte înconjurate de case; oraşele, restrînse între zidurile lor, nu aveau decît străzi înguste; chiar şi pieţele erau mici şi pline de barăci. Cînd s-a construit catedrala din Paris unde s-au depus materialele de construcţie? unde au fost şantierele? Toate aceste lucruri sînt greu de ghicit. Probabil pietrele soseau tăiate de foarte departe, pregătite pentru a fi folosite, şi suprafaţa de teren pe care urma să se ridice catedrala trebuie să fi fost ticsită. Era deci esenţial să poţi trasa epura unui mare arc, pe o masă sau pe planşeul unei camere, şi elevii lui Villard nu erau lipsiţi de reţete pentru aceasta.

Mă servesc într-adins de cuvîntul reţetă, deoarece albumul îmi părea a fi mai ales o culegere de reţete. Nu trebuie să ne aşteptăm să găsim aici o metodă, nici o formă didactică. Arta nu era alcătuită pe atunci decît din observaţii izolate, care

așteptau o teorie generală care să le reunească. În locul unei teorii, sentimentul îi conducea pe artiști dînd operelor lor caracterul de unitate, care nu se întîlnește decît în epocile cu convingeri profunde. Desigur, acest caracter de unitate a marcat monumentele secolului al XIII-lea și adversarii cei mai declarați ai stilului gotic nu vor putea să nu o recunoască, oricît ar fi disprețuit operele acestui timp. La fel cum *Iliada* a fost cîntată cu mult înainte ca gramaticienii să se fi gîndit să găsească regulile poemului epic, monumentele gotice dezvăluie prin construcția lor o armonie care a fost înțeleasă cu mult înainte de a se fi căutat ca ea să fie redusă la principii.

Toate crochiurile lui Villard atestă această puternică și misterioasă influență care pare să domine nu numai mîna, ci chiar și gîndirea artistului. Statuile și basoreliefurile pe care el le-a desenat, oricărei epoci vor fi aparținut, au primit ca o pecete, stilul secolului al XIII-lea. Acestea nu sînt copii, ele sînt interpretări. Mai mult, acest caracter se găsește pînă și în figurile de oameni sau de animale desenate după natură. El are grijă să ne anunțe că un anumit leu pe care-l văzuse în călătoriile sale fusese *contrafăcut din plin* de el (Pl. XLVII). Acest leu are aerul de a fi fost copiat după o sculptură din portalul unei biserici gotice. Remarcăm în trecere că un leu egiptean și un leu grec au de asemenea fizionomia lor națională și nu se aseamănă mai mult decît cel dintîi teribilelor animale cărora Gérard le-a jurat exterminarea. Nu este oare în acest fenomen care impune un tip de convenție în imitarea unui obiect natural, o anumită lege secretă, asemănătoare cu aceea care conduce la formarea cuvintelor? O limbă încă tînără și puternică împrumută cuvinte dintr-o altă limbă, dar și le însușește marcîndu-le cu pecetea sa. Cînd înbătrînește, dimpotrivă, această forță de asimilare se epuizează și instinctul care transforma cuvintele străine își pierde vigoarea. O erudiție mai mult sau mai puțin savantă, reguli folosite de un mic număr de adepți, înlocuiesc sentimentul național și popular. Atunci,

unui limbaj uniform şi cu *acelaşi ton* i se substituie un jargon bizar, amestec de cuvinte împrumutate, care îşi păstrează urmele originii lor. Să mărturisim că părinţii noştrii transformînd cuvîntul *cuneus* în cuvîntul colţ, ascultau de un instinct mai francez decît latinistul modern care a format adjectivul *cuneiform*, şi că *punctură* are o fizionomie mult mai naţională decît cuvîntul *acupunctură*, la crearea căruia am asistat.

Este un fapt demn de a fi observat în istoria artei, că în toate epocile care s-au distins printr-o vie strălucire, cei care au excelat într-un gen au arătat, în acelaşi timp, o aptitudine deosebită pentru alte genuri mai mult sau mai puţin apropiate de cel pe care l-au cultivat de preferinţă. Nu voi cita aici pe pictorii de scene istorice care au reuşit în peisaj, deoarece orice diviziune în arta picturii este arbitrară, şi cel care nu ar şti să picteze decît arbori nu ar avea dreptul să se numească pictor mai mult decît ar avea dreptul să se numească peisagist unul care ar şti să facă numai un ulm şi nimic altceva. Dar s-au văzut mari maeştri care au fost în acelaşi timp pictori, gravori, sculptori, arhitecţi: din aceasta nu se poate trage concluzia că toate artele desenului se leagă intim, şi că pe căi diferite ele tind către un scop comun? Dacă pentru a excela într-un gen trebuie să i te consacri aproape cu exclusivitate, este pentru că îndemînarea mîinii, atît de necesară artistului, nu se dobîndeşte decît printr-o practică constantă. Cît despre sentimentul artei, la spiritul care trebuie să-i dea viaţă şi să-l domine, el îmbrăţişează toate ramurile care se nasc din acelaşi trunchi. Aşa era în epoca cînd a trăit Villard, şi albumul său, ca şi cea mai mare parte a operelor secolului al XIII-lea, prezintă un caracter care s-ar putea numi enciclopedic. Tot ceea ce ţine de artele desenului i se pare a fi de domeniul său; el notează pe planşele sale un procedeu pentru a grupa figurile într-o compoziţie, între o epură a tăierii pietrei şi crochiul unui ba-
251 sorelief care ornează o faţadă. El vede o pasăre

rară, o plantă deosebită pe care le desenează modificîndu-le, deoarece el le-a dat deja o destinaţie într-un ansamblu decorativ la care meditează. Probabil nici un arhitect contemporan cu el nu ar fi cerut părerea unui sculptor pentru dispunerea unui basorelief, sau unui pictor pentru compoziţia unei picturi murale.

Dacă el nu ar fi fost capabil să execute singur aceste lucrări diferite la fel de bine ca meşterii care erau specializaţi în ele, cel puţin ar fi putut dirija şi combina eforturile lor pentru efectul general al operei sale. De acolo această frumoasă şi surprinzătoare unitate de gîndire şi aproape de execuţie a monumentelor gotice. Totul pare conceput în acelaşi timp, de acelaşi spirit şi făcut de aceeaşi mînă.

Albumul lui Villard relevă un alt fapt nu mai puţin remarcabil, anume unitatea de vederi şi cordialitatea dintre artişti. Ei formau pe atunci un fel de confrerie, în care fiecare aducîndu-şi cota sa parte de cunoştinţe teoretice şi practice, renunţa la personalitatea sa, spre profitul tuturor sau pentru gloria înseşi a artei. O notă a lui Villard ne informează că el lucra cu Pierre de Corbie la planul unei biserici cu o colaterală dublă în jurul corului, iar un crochiu interesant ne păstrează amintirea studiului lor comun asupra unei probleme, după toate aparenţele, pur speculative. Dealtfel, Villard desenează planul şi elevaţia capelelor din Reims, în timp ce acelaşi Pierre de Corbie dirija construcţia. În partea de jos a crochiului său el pune aceste cuvinte: „Capelele catedralei din Cambrai, dacă se execută, vor fi conforme cu acest model". Villard, după cum am spus, era arhitectul catedralei din Cambrai; astfel, el nu ezita deloc să îşi însuşească planul confratelui său, arhitectul de la Reims, procedeu în care, după cît se pare, nu exista nimic care să rănească susceptibilitatea unuia sau să coste amorul propriu al celuilalt. Fără îndoială, ei se considerau ca asociaţi pentru a realiza aceeaşi sarcină, aceea de a-l glorifica pe Dumnezeu şi, de asemenea, de a dovedi măreţia artei lor.

Deşi Villard a călătorit mult şi a vizitat provinciile unde arhitectura romanică a fost cultivată cu succes şi a produs monumente remarcabile, s-ar căuta în zadar în album cîteva amintiri a vreunui edificiu aparţinînd acestui stil. Bisericile romanice din Picardia, pe care le admirăm încă şi astăzi, nu i-au atras atenţia, mai mult decît cele de pe malurile Rinului, care erau la fel de frumoase, şi care, produse ale unei arte străine, trebuiau prin însuşi acest fapt să trezească mai mult curiozitatea unui arhitect francez. Villard nu pare să fi studiat decît monumentele timpului său şi arta nouă oare cunoştea atunci prima sa epocă de dezvoltare; el nu a desenat decît edificii gotice în curs de execuţie; şi se poate adăuga că în toate crochiurile, în toate notele sale se urmăreşte un scop practic; adună materiale pentru o construcţie sau o decoraţie gotică. Se poate vedea că această artă a secolului al XIII-lea a găsit de la apariţia sa adepţi pasionaţi care i-au închinat o atenţie exclusivă. Dragostea veritabilă este intolerantă şi o oarecare strălucire pe care arta romanică a avut-o în nordul şi centrul Franţei a fost abandonată la începutul secolului al XIII-lea printr-un fel de consens general, ca o modă îmbătrînită, atunci cînd o modă nouă domină graţie arbitrilor gustului.

Dacă această comparaţie nu pare prea vulgară într-o chestiune de estetică, aş urma-o, remarcînd că publicul, în materie de artă ca şi în materie de modă, nu detestă nimic mai mult decît ceea ce admira înainte.

Pentru oamenii secolului al XIII-lea, marea nenorocire a artei romanice era de a fi precedat stilul gotic. Ea reprezenta vechiul regim învins de revoluţie. În acelaşi timp ei nu nutreau o ură oarbă pentru întregul trecut. Dacă ei renunţau cu uşurinţă la formele secolului al XII-lea, la această arhitectură monastică impusă de o lungă tradiţie, ei păstrau o mare preţuire pentru monumentele antichităţii romane, rămase în picioare în mai multe din provincile noastre. Probabil erau fra-
253 paţi ca şi noi de forţa colosală care le-a înălţat;

dar pentru ei destinația acestor edificii rămînea ca un fel de enigmă și nu găseau în ea nimic care să se potrivească obiceiurilor sau să răspundă nevoilor lor. Din arhitectura antică ei nu au făcut decît rare împrumuturi și numai pentru decorație. Sculptura romană dimpotrivă, a devenit pentru artiștii secolului al XIII-lea un subiect de studiu serios. Această artă, care pentru admiratorii sculpturii grecești pare deja atinsă de decadență, se înfățișa meșterilor evului mediu ca ceva minunat, dacă o comparau cu încercările artiștilor din secolul al XI-lea și cu compozițiile din secolul al XII-lea, mai finisate dar totdeauna țepene și concepute într-un sistem convențional. Exista graba de a rupe cu tradiția bizantină, care dominase atît de multă vreme. Arta nouă aspira la o libertate nouă și la fel ca republicanii din '93, care maimuțăreau instituțiile Romei antice pe care nu le înțelegeau deloc, artiștii secolului al XIII-lea au crezut că vor găsi în statuara romană frumosul ideal al imitării naturii pe care îl visaseră. După cît se pare, aceasta a fost impresia pe care a avut-o Villard cercetînd basoreliefurile sau statuile antice. Se vede că el le-a copiat cu o deosebită grijă, și, în ciuda caracterului gotic care se păstrează în toate imitațiile sale, este ușor de regăsit în ele originalul antic. Voi cita între altele (planșa X) un monument deosebit, împodobit cu statui, pe care îl desemnează ca fiind *Mormîntul unui sarazin.* Este, fără îndoială, un mormînt roman pe care putea să-l vadă pe malurile Rinului sau ale Dunării. Se crede a se recunoaște un Mercur în personajul îmbrăcat într-o hlamidă, desenat în planșa LVII. O figură nudă, ținînd un vas, în fața unei mese pe care este plasată imaginea unui împărat, mi se pare că reprezintă un atlet triumfător; și dacă alte figuri nude din planșa XLII nu sînt *modele* după natură, aș fi tentat să văd în ele chiar o *copie aranjată* a unui basorelief antic. Observăm că toate aceste desene reprezintă personaje nude sau purtînd vestminte foarte scurte, al căror aranjament nu aparține nici costumului real al secolului al XIII-lea, nici con-

venţiilor specifice statuarei din evul mediu. După părerea mea, tocmai nuditatea acestor figuri le-a făcut să fie alese de Villard, care, presupun, era conştient de inferioritatea contemporanilor săi în redarea nudului. Galien recomanda chirurgilor timpului său să studieze structura oaselor şi a muşchilor disecînd maimuţe, ceea ce putea servi la cunoaşterea anatomiei omului; deoarece, în secolul al II-lea al erei noastre nu s-ar fi operat pe un cadavru uman fără mare scandal. Este, cred, urmarea unei prejudecăţi asemănătoare, faptul că artiştii secolului al XIII-lea au neglijat aproape complet studiul modelului nud.

Într-adevăr, cum s-ar putea explica altfel, decît printr-o prejudecată religioasă, faptul că sculptori şi pictori care au reuşit atît de bine să redea îmbrăcămintea şi chiar capetele cu un caracter nobil, au eşuat aproape totdeauna în imitarea formelor corpului uman? Villard, de exemplu, aşază vestmintele în maniera cea mai nobilă, şi adesea chiar capetele sale sînt expresive, în timp ce braţele şi picioarele personajelor par desenate de un copil. Se înţelege ce resurse se găseau în statuara antică pentru oamenii avizi de a se instrui şi privaţi de modele. Şi nu numai albumul lui Villard ne va oferi dovada acestor imitaţii ale antichităţii. Mai multe figuri sculptate pe portalul catedralei din Reims ar putea fi citate, la fel de bine ca şi Cristul de pe portalul din Charroux care pare copiat după un Jupiter. Se poate vedea la Paris, pe timpanul transeptului meridional al catedralei, un războinic care asistă la martiriul sfîntului Ştefan; dacă conturul acestei statui nu este suficient pentru a releva o imitaţie a antichităţii, costumul său militar, care nu aparţine cu nimic evului mediu, arată unde trebuie căutat prototipul său. Nu trebuie pierdut din vedere că în secolul al XIII-lea oraşele noastre din Nord posedau mult mai multe fragmente antice, care nu s-au păstrat astăzi. Cîte n-am văzut noi înşine, dintre care multe nu mai există!

Am spus la început că albumul lui Villard con-
255 ţinea un număr destul de mare de cuvinte tehnice,

pînă atunci necunoscute. Reunite la sfîrşitul volumului, ele formează un vocabular destul de considerabil şi dintre cele mai interesante. Lingvistica este datoare domnilor Quicherat şi Lassus de a fi fixat sensul acestor termeni şi aproape totdeauna traducerea lor este de necontestat. Ea va fi de cel mai mare folos pentru înţelegerea a nenumărate documente, asupra cărora se îndreaptă de cîtva timp atenţia eruditilor. Să-mi fie permis în acelaşi timp să prezint observaţiile mele, sau mai curînd îndoielile mele, asupra a două pasaje din textul lui Villard, pe care comentatorii săi nu le-au tradus, mi se pare, foarte exact.

Planşa II reprezintă douăsprezece figuri aşezate, cu vestminte lungi şi ţinînd în mînă filactere. Ea este însoţită de această legendă: *Ci poies vos trover les agies des XII apostres assis.* Lassus a tradus: „*Figura* celor doisprezece Apostoli". Glosarul la cuvîntul *agies* dă: „atitudine, dispunere, reprezentare". El adaugă că de obicei *agies* semnifică *îndestulare, tihnă.* Regret că nici un text nu sprijină această ultimă interpretare, care nu mi se părea fondată decît pe asemănarea cuvîntului francez cu italianul *agio;* dar care este originea lui *agio?* Este anterior sau posterior lui *agies?* Savantul meu confrate, dl. Littré, a binevoit să-mi ofere cîteva texte dintre care, din nefericire, nici unul nu este anterior secolului al XV-lea, şi care folosesc cuvîntul *agiaux* sau *agios,* cu sensul de coafură, ornamente, zorzoane. Ménage remarcă faptul că la Paris se spune *les agios de la mariée de village* (găteala femeii măritate de la ţară), adică împodobirea ei. Dicţionarul lui Trévoux dă aceeaşi locuţiune şi o traduce la fel. *Agies* este evident cuvîntul *agios* al lui Ménage;trebuie deci interpretat: *găteala* celor doisprezece apostoli.

Planşa LVIII conţine planul unei maşini de război, care constă dintr-o bîrnă lungă montată pe o axă şi rotindu-se într-un plan vertical. Partea cea mai scurtă a acestei bîrne, pornind de la axă, este încărcată de o contragreutate enormă. Se ridica această contragreutate în aer, coborînd cealaltă extremitate a bîrnei, terminată printr-un fel de

buzunar încărcat cu un proiectil. Dacă în această situaţie se lasă bîrna în voia ei, ea se va roti rapid în jurul axei sale, şi contragreutatea recăzînd, va expulza proiectilul cu o mare forţă. Această maşină este deci un fel de praştie gigantică. Ea era numită în evul mediu *pisică*, *bricolă*, *cursă pentru păsări* etc. Acţiunea sa era totdeauna determinată prin jocul unei contragreutăţi şi ea nu avea nimic comun cu catapulta anticilor, al cărei proiectil era lansat prin reacţia unor corzi răsucite. Villard, descriindu-şi maşina îi avertizează pe artilerişti că nu este bine să se găsească pe pasajul bîrnei sau *vergelei*, a cărei contragreutate este o mare ladă plină cu pămînt. „Şi la desprinderea *săgeţii* (*fleke*) gîndiţi-vă şi să vă păziţi" — cuvîntul *fleke*, săgeată, l-a făcut pe Lassus să creadă că era vorba de o maşină de lansat săgeţi. Eu nu cred la fel. *Fleke* poate fi, este adevărat un sinonim al lui *saiette*, săgeată; dar aici sensul mi se părea a fi *vergea*, bîrnă rigidă. Nu s-ar putea înţelege, într-adevăr, cum lungul braţ al levierului ar lansa o săgeată. Dacă acesta ar lovi-o, prin mişcarea contragreutăţii, el ar sfărîma-o probabil, în loc să o trimită mai departe. Dacă săgeata ar fi pentru moment fixată pe bîrnă de unde s-ar detasa prin efectul basculei, acţiunea sa ar fi infinit mai puţin puternică decît aceea a unei pietre sau a unei ghiulele de metal. În zadar s-ar dovedi o apropiere între cuvintele săgeată (*fleke*) şi a desprinde (*descocier*). Evident, săgeata lansată de o asemenea maşină n-avea nevoie de crestătură (*coche*), ca aceea care se pune pe coarda unui arc. Dar bricola fiind pusă în bătaie, bîrna trebuie ţinută cîtva timp imobilă pentru a dirija lovitura. În acest scop un cîrlig menţinea aplecată extremitatea bîrnei. Atunci cînd se intenţiona să se lanseze proiectilul, cu o lovitură de mai se făcea să sară acest cîrlig. Se obţinea acelaşi rezultat cu un mecanism cu scăpare asemănător cu cel care dădea drumul corzii unei arbalete şi care se numea *declic*. *A declanşa declicul*, *a decoşa* sînt termeni sinonimi
 şi folosiţi de către vechii noştri autori pentru ma-

şinile ce lansau un cu totul alt proiectil decît o săgeată.

Albumul lui Villard mi s-a părut atît de interesant, încît nu îmi mai rămîne loc pentru a vorbi de o dizertaţie a lui Lassus, plasată la începutul volumului, care se intitulează: *Consideraţii asupra renaşterii artei franceze în secolul al XIX-lea.* Regret puţin de a nu putea face o relatare detaliată a acestei mici lucrări, care nu este în fond decît o pledoarie în favoarea artei gotice. Această lucrare, evident lăsată de Lassus în ciornă, părea a fi fost scrisă la o epocă de vie polemică, cu o însufleţire justificată pe atunci de nedreptatea şi ignoranţa unora dintre adversarii stilului gotic! Acum cînd nimeni nu mai propune demolarea monumentelor noastre din secolul al XIII-lea, cînd chiar adversarii lor par să le admire, cînd, din nefericire pentru artă, există încă în Franţa un gust mai mult exclusiv decît convingeri profunde, se citeşte cu oarecare surprindere argumentaţia pasionată a editorului lui Villard. Ea mi-a reamintit cearta atît de veche dintre clasici şi romantici. Lassus a dat o probă de talent apărînd arhitectura secolului al XIII-lea, şi şi-a susţinut şi mai bine cauza construind biserici frumoase. Filosoful în faţa căruia se nega mişcarea, nu avea nevoie de un discurs pentru a întări demonstraţia sa.

1858

COROANELE DIN MUZEUL DE LA CLUNY

Toată lumea a văzut şi admirat la Muzeul din Cluny cele opt coroane vizigote din secolul al VII-lea, dintre care cea mai importantă este o ofrandă a regelui Reccesvinth. Dl. ministru de stat a completat tocmai acest tezaur atît de preţios, cu achiziţia unei a noua coroane votive, găsită în acelaşi loc ca şi precedentele, la Fuente de Garrazar, nu departe de Toledo. Măestria orfevrului, gustul pentru ornamentaţie ca şi bogăţia materialului arată că ea datează din acelaşi timp şi are probabil aceeaşi origine ca primele opt.

Bordura este un fel de grilaj suflat cu aur, foarte gros, compus din trei cercuri reunite prin legături verticale şi dînd loc astfel la două şiruri fiecare de douăsprezece şiruri de zale sau pătrate goale, aşezate unul sub altul. Vergelele acestui grilaj sau laturile pătratelor sînt uşor umflate la mijloc, puţin bombate la exterior, plate în interior. Sînt sudate între ele cu aur, iar sudura este făcută printr-un procedeu care, dacă nu mă înşel, nu se mai foloseşte de multă vreme, chiar dacă secretul ei nu s-a pierdut. Fiecare intersecţie a micilor vergele de aur este marcată printr-un lăcaş în relief, în care este pus un safir sau o cochilie de sidef, substanţă care părea să fi avut o valoare considerabilă în secolul al XII-lea pentru a fi astfel încrustată în aur şi asociată cu pietre atît de preţioase cum este safirul. În interiorul fiecărei zale

se balansează o mică boabă alungită din aur, terminată printr-o perlă fină. Alte douăsprezece pietre asemănătoare, dar de mai mari dimensiuni, terminate printr-un safir și o perlă, se adaugă la punctele de intersecție ale zalelor inferioare și dau întregului ansamblu un aspect de o eleganță și de o libertate remarcabile.

Această coroană este, ca și celelalte, suspendată prin trei lanțuri de aur care se reunesc sub un dublu ornament în formă de floare, bine lucrat. Un al patrulea lanț, foarte lung, susține o cruce mare ce atîrnă sub coroană. Crucea este din aur foarte curat, ca dealtfel tot restul lucrării, puțin evazată la extremități și ornată pe cele două fețe ale sale cu safire și cu cochilii de sidef, încastrate în lăcașuri foarte groase și scoase puternic în relief. La încrucișarea brațelor crucii și la baza ei sînt așezate mari pietre de safir în formă de pară și traversate de un fir de aur. Înălțimea coroanei, de la inelul de care este suspendată pînă la cruce, este de 72 cm. Ea cîntărește mai mult de o livră și pietrele încrustate sînt în număr de o sută nouăsprezece.

Se poate vedea că noua noastră coroană oferă o mare asemănare cu trei din cele pe care le posedă muzeul de la Cluny; numai că la aceasta, crucea centrală este mai împodobită. Conservarea dealtfel este perfectă.

Potrivit rapoartelor primite asupra primei descoperiri, care a avut loc, cum se știe, în 1858, se părea că, în același loc, au fost găsite paisprezece coroane de aur. Noi am poseda opt; celelalte, mai bine sau mai rău conservate, au fost topite la Monetăria Spaniei. Această ultimă coroană, se pare că a fost descoperită anul trecut, la o oarecare distanță de celelalte paisprezece. Totul pare să dovedească faptul că aceste obiecte au fost mai întîi depuse într-o casetă comună, cu ocazia unui pericol iminent, și după toate aparențele, atunci cînd arabii amenințau să invadeze provincia Toledo.

Alte cîteva fragmente, găsite de asemenea anul trecut, raportîndu-se la coroanele din muzeul de

la Cluny au fost achiziţionate în acelaşi timp de către dl. ministru de stat. Se remarcă un frumos ornament în formă de floare, capete de lanţuri şi două zale din aur cizelat, care au făcut parte evident din lanţul care susţine coroana la care este ataşată inscripţia lui Reccesvinth.

Nu numai în Spania erau suspendate în edificiile religioase coroane votive din metal preţios. Un interesant inventar al tezaurului catedralei din Laon, publicat de către E. Fleury, menţionează două coroane aparţinînd acestei biserici. Inventarul este datat în anul 1523, dar coroanele sînt evident mai vechi.

„Ele sînt din argint aurit, împodobite cu multe pietre preţioase şi suspendate de un inel de argint prin patru lanţuri din acelaşi metal, plecînd de la un ornament în formă de floare (*patena*). Între numitul ornament în formă de floare şi inel, se găseşte un mare cristal. O cruce de argint atîrnă de unul din cele patru lanţuri".

Pînă aici, asemănarea este completă; regăsim în coroanele vizigote inelul, lanţurile şi ornamentul în formă de floare. Coroana lui Reccesvinth are chiar şi cristalul. Dar cele două coroane din Laon serveau, potrivit celui ce a făcut inventarul, la suspendarea unui mare număr de relicve, în timp ce coroanele spaniole nu oferă nici o indicaţie care să le poată raporta la aceeaşi întrebuinţare.

Coroana pe care tocmai am descris-o este astăzi expusă în muzeul din Cluny, unde dl. ministru de stat a dorit ca ea să fie păstrată.

1861

CUPRINS

Prefață 5
Eseu asupra arhitecturii religioase a evului mediu cu privire specială asupra celei franceze 21
Biserica Saint-Savin și picturile ei murale . 51
Arhitectura militară în evul mediu . . . 150
Constantinopolul în 1403 217
Retablul de la Basel 237
Albumul lui Villard de Honnecourt . . . 245
Coroanele din Muzeul de la Cluny . . . 259

REDACTOR: VICTORIA JIQUIDI
TEHNOREDACTOR: DOINA PODARU

BUN DE TIPAR: 20 IUNIE 1980
APĂRUT: 1980; COLI DE TIPAR: 11; PLANȘE 36

ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ SIBIU
ȘOSEAUA ALBA IULIA NR. 40
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Biblioteca de artă

280

Biografii. Memorii. Eseuri

studii asupra artelor din evul mediu

Scrierile lui Mérimée legate de arta și mai ales de arhitectura medievală acoperă sute și chiar mii de pagini, dacă ar fi să luăm în considerare și marele număr de rapoarte redactate pe parcursul celor aproape două decenii de activitate ca inspector al monumentelor de artă.

Studiile și articolele cuprinse în volumul de față au fost scrise de-a lungul unui interval de aproape 25 de ani (1837–1861) și constituie, împreună cu încă un studiu despre monumentele militare ale galilor, grecilor și romanilor, cea mai importantă contribuție teoretică a lui Mérimée în domeniile arheologiei și istoriei artelor.

MARIUS TĂTARU

Lei 15,50